THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR France Levasseur-Ouimet

TITLE OF THESIS L'ARCHETYPE DE LA RENAISSANCE DANS LA POESIE D'ANNE HEBERT

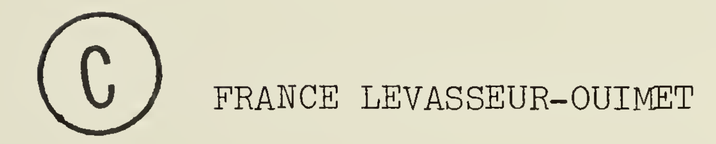
DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED Master of Arts

YEAR THIS DEGREE WAS GRANTED 1977

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

L'ARCHETYPE DE LA RENAISSANCE DANS LA POESIE D'ANNE HEBERT

by



FRANCE LEVASSEUR-OUIMET

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1977

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled . . L'archétype de la renaissance dans la poésie d'Anne Hébert . . . .

submitted by . . France Levasseur - Ouimet . . . .

in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

A Claude...

RESUME

Selon Anne Hébert, la poésie ne s'explique pas; elle se vit. Fidèle à cette vision de la poésie, Anne Hébert crée une oeuvre poétique qui est l'expression juste et belle du cheminement que fait le poète vers l'unité de son être. Ainsi, dans la parole poétique d'Anne Hébert nous pouvons déceler les étapes de développement psychique qui conduisent le poète à la renaissance et à la totalité. Ainsi le but précis de cette étude est de démontrer clairement la présence de l'archétype de la renaissance dans la poésie d'Anne Hébert.

Possibilité latente, héritage commun de tous les hommes, les archétypes sont décrits par Jung comme étant l'indissoluble dépôt des âges. Universels et impersonnels, les archétypes se situent dans le ténébreux domaine de l'inconscient collectif.

L'archétype de la renaissance est le moyen par lequel l'homme atteint l'unité de son être. Cycle régénérateur qui permet à l'homme de réaliser la fusion de sa réalité objective--l'inconscient, dont le centre est le Soi--et de sa réalité subjective--la conscience, dont le centre est le Moi--l'archétype de la renaissance se compose de trois grandes étapes: l'étape de la naissance, l'étape de la mort et l'étape de la renaissance. A l'intérieur de chacune de ces trois étapes, le psychologue Neumann décèle divers niveaux de développement

psychique dont le nom sert à décrire le comportement du Moi, centre de la réalité subjective de l'être en quête d'unité.

L'oeuvre poétique d'Anne Hébert exprime cette quête d'unité. Dans la poésie du premier recueil "Les Songes en équilibre" le poète raconte la naissance de son Moi, naissance qui se produit dans les ténèbres de l'inconscient. Dans la poésie du deuxième recueil "Le Tombeau des rois" le poète raconte toute l'angoisse, toute la douleur de son Moi dont le désir d'autonomie force à lutter contre la puissance dissolvante de l'inconscient. Dans un poème sublime "Le Tombeau des rois" le poète sombre dans la mort. Mais cette mort n'est qu'une étape nécessaire à la renaissance. Déjà dans les derniers vers du poème le poète accède aux paysages sereins de la renaissance. Ainsi la poésie du troisième recueil "Mystère de la parole" contient la vision tranquille de l'homme unifié.

La poésie d'Anne Hébert est l'expression de l'expérience la plus universelle de l'homme: le voyage vers l'unité. Ayant nommé ce qui est au plus creux de son âme, le poète franchit la porte du silence et de la solitude et accède à ce pays tranquille où tout homme est un frère. Ayant découvert en son être le vrai visage de l'homme, le poète nous l'offre dans toute la plénitude de son amour.

ABSTRACT

Anne Hébert states that poetry cannot be explained; it must be experienced. This statement must be firmly grasped if we are to see in the poetry of Anne Hébert the expression of the poet's quest for unity of being. Thus Anne Hébert's poetry contains the various stages of psychic development which lead to the rebirth of the total man. The purpose of this study is therefore to show the presence of the rebirth archetype in the poetry of Anne Hébert.

Jung describes arcnetypes as being inward dynamic images, latent possibilities at work in the human psyche. Rooted in the collective unconscious, the archetype possesses a pre-personal or transpersonal dimension that permits Jung to describe it further as the wisdom of the ages.

The rebirth archetype is defined as the means by which man achieves psychic wholeness, that is to say the fusion of his subjective reality whose centre is the ego and of his objective reality whose centre is the unifying Self. Psychic wholeness therefore is the result of the three stages of rebirth: birth, death and rebirth. Within this triune archetype, Erich Neumann has identified various levels of psychic development, these levels describing the ego's development ranging from containment in the unconscious to the ego's heroic fight with the dragon of the unconscious.

Anne Hébert's poetry is the expression of this psychic development from birth to death to rebirth, of this quest for unity. In "Les Songes en équilibre" the poet describes the birth and the suffering of his ego who slowly comes to grips with the unconscious from whence it originates. The poetry of "Le Tombeau des rois" portrays the struggle of an adolescent ego whose sole desire is to reject the dominance of the unconscious. The last poem of "Le Tombeau des rois" describes the death throes of the militant ego who, in the hope of achieving a final rebirth, has challenged the unconscious. At this level of development however the death of the ego is a regenerative death bringing about a rebirth and a transformation of personality. This transformation is evident in the poetry of "Mystère de la parole."

Anne Hébert's poetry is the expression of every man's search for unity. It is this unity of being that the poet discovers in the very depths of her soul. It is this unity of being that the poet shares with us in her desire to proclaim the brotherhood of men.

Merci à Jean-Marcel Duciaume

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

Psychologues, philosophes, littérateurs se penchent sur l'homme pour découvrir ce qu'est cet être complexe. Le psychologue, étudiant les manifestations externes, visibles dans le comportement de l'individu voudrait expliquer ce qui les provoquent. Le philosophe, selon la théorie qu'il ébauche, construit un homme idéal ou rebutant. Le littérateur, romancier ou poète, le crée en partant de sa propre expérience, de ses réactions aux autres. Toutefois ce n'est que dans l'objet étudié qu'ils se rejoignent. Il est donc difficile d'établir un rapprochement entre les diverses disciplines. Unis de par le but de leur étude, le philosophe, le psychologue et le littérateur seraient les premiers à refuser un tel rapprochement. Que l'oeuvre d'un littérateur soit étudiée à partir de la pensée d'un psychologue semblerait au départ une erreur incontestable. Heureusement ce phénomène se produit de plus en plus fréquemment et les résultats sont de plus en plus enrichissants.

La psychologie, toutefois, ne peut pas, à elle seule, complètement éclairer l'oeuvre littéraire. Les connaissances humaines peuvent et doivent se compléter. La rencontre de plusieurs disciplines assure une compréhension plus riche et plus complète de l'oeuvre littéraire.

Avec Freud et la naissance de la psychanalyse l'étude psychologique d'oeuvres littéraires a connu un nouvel essor. Malheureusement les interprétations trop personnalisées et trop restreintes n'ont fait que souligner la distance qu'on a toujours voulu garder

entre la psychologie et la littérature. Pour permettre un rapprochement, il a fallu que la psychanalyse se libère de certaines contraintes et qu'elle accepte d'approfondir le problème du développement de la personnalité, à partir d'une vision du monde et de l'homme beaucoup plus vaste, beaucoup plus totale.

Grâce à l'oeuvre de Carl Gustave Jung, ancien disciple de Freud, la psychanalyse dépassa les frontières qu'on lui avait assignées. L'importance de l'inconscient individuel freudien fut minimisée à la suite de la découverte jungienne de l'inconscient collectif et de son contenu: les archétypes. Maintenant l'étude archétypale de l'oeuvre littéraire permet d'éviter une interprétation limitée à la vie personnelle du créateur de cette oeuvre. C'est le message universel de l'oeuvre que la psychologie tente d'approfondir, ayant dorénavant les armes nécessaires pour en fouiller les profondeurs.

L'oeuvre de Jung démontre également que la psychologie ne doit pas se limiter à l'étude de l'homme du XXe siècle. L'inconscient collectif et les archétypes dont l'origine remonte aux origines de l'existence humaine exigent, de par leur nature, un retour aux ancêtres. L'homme est un puits, dit D.H. Lawrence, et au fond de ce puits s'agitent ses ancêtres. Puisque l'archétype n'est visible que par l'effet qu'il produit, une étude de l'art, de la mythologie, et de la religion des peuples anciens s'avère nécessaire à la compréhension de la psyché et du développement de la conscience de l'homme moderne.

C'est dans cette perspective mythologique et ethnographique qu'Erich Neumann, à la suite de Jung, oriente ses recherches. Voulant expliquer l'archétype de la Mère, Neumann étudie la mythologie, l'art

et la religion de divers peuples anciens. A partir de ces études mythologiques et ethnographiques, Neumann établit les étapes que suit le développement de la conscience collective. Il démontre également que la conscience individuelle reflète ce même développement. L'oeuvre de Neumann offre donc un certain intérêt à celui qui cherche à appliquer ses théories à une étude littéraire.

Cette introduction on ne peut plus brève à l'oeuvre de Neumann et de Jung, ainsi que la tentative de souligner le rapprochement possible entre la littérature et la psychologie, ont pour but de présenter de façon générale l'objet de cette étude, à savoir: l'application de certaines théories psychologiques à l'étude d'une oeuvre littéraire.

Plus spécifiquement, nous nous proposons de démontrer la présence de l'archétype de la renaissance dans l'oeuvre poétique d'Anne Hébert.

Dans une première partie nous étudierons tout ce qui constitue l'archétype de la renaissance, alors que la deuxième partie reprendra chacune de ses constituantes pour les appliquer à l'étude littéraire.

PARTIE I

L'ETUDE DE L'ARCHETYPE DE LA RENAISSANCE

PARTIE I

INTRODUCTION

Bien que certains éléments de la théorie de Jung et de celle de Neumann doivent être acceptés *a priori*, certains autres doivent être expliqués afin de faciliter la tâche du lecteur. Soulignons à nouveau l'objet de cette première partie: il s'agit de répondre à la question, qu'est-ce que l'archétype de la renaissance. Cette partie contiendra donc trois chapitres: le premier présentera une révision rapide de plusieurs notions jungiennes nécessaires à l'explication de l'archétype, le deuxième reliera ces notions de base à l'explication générale de l'archétype de la renaissance et le troisième emploiera l'oeuvre de Neumann afin d'expliquer en profondeur la structure interne de l'archétype de la renaissance.

CHAPITRE I

QUELQUES CONCEPTS JUNGIENS

L'oeuvre de C.G. Jung présente une magnifique synthèse des connaissances humaines. Précisément, à cause de cette richesse il est difficile de s'en tenir aux éléments qui concernent directement l'objet de ce premier chapitre: une révision des notions de base nécessaires à la compréhension de l'archétype de la renaissance. Afin de ne pas dépasser les frontières que nous nous imposons, il faut que nous nous limitions à une très courte explication de l'archétype, de la structure de la psyché de l'homme et du processus d'individuation.

De par sa nature, l'archétype semble défier toute explication. Yves Le Lay, dans sa préface et traduction de l'oeuvre Métamorphose de l'âme et ses symboles présente une tentative de définition:

> . . . le domaine collectif qui forme l'armature immuable des manifestations individuelles ou spéciales; les thèmes inscrits dans notre nature sur lesquels les époques, les âges, les civilisations, selon leurs inspirations, peuvent bien plaquer des ornements qui leur plaisent, sans pour cela faire quelque chose de vraiment nouveau. Il y a là comme une analogie fondamentale qui unit les hommes les uns aux autres, en dépit de toutes les divergences conscientes. Jung a appelé ces thèmes essentiels "archétypes." Leur éternelle identité surprend qui les observe; ils forment l'indissoluble dépôt des âges, franchissant sans changer les millénaires. Chacun de nous porte en lui, gravé dans le secret de sa psyché, cet héritage commun des générations passées, toujours présent même si jamais l'occasion n'est donnée à quelqu'un de les actualiser.[1]

Il dit aussi:

> Il est ainsi conduit à sa conception des archétypes, formes universelles de la pensée, dépôt résiduel des réactions éternelles du genre humain présentes partout et toujours sous des formes sinon semblables, du moins analogues, bien que cette analogie soit parfois difficile à découvrir.[2]

L'archétype n'est donc pas une chose en soi mais plutôt une disposition innée, une possibilité latente qui ne se manifeste que par une quelconque projection. Il faut donc distinguer entre l'archétype en soi et la représentation ou la projection de l'archétype. Dans The Psychology of the Child Archetype Jung affirme que l'archétype s'exprime d'abord et avant tout par la métaphore. Il en résulte qu'une partie de l'archétype sera toujours indéfinissable et de par sa nature impersonnelle, collective et inaccessible et de par son origine obscure.

Cette tentative de définir l'archétype demeurerait incomplète sans offrir une courte explication de l'inconscient archaïque ou collectif. Il nous faut donc présenter ici quelques remarques au sujet de la structure complexe de la psyché de l'homme qui comprend la conscience, le moi conscient, l'inconscient individuel et l'inconscient collectif ou archaïque.

Le point d'origine des archétypes est ce mystérieux domaine que Jung appelle l'inconscient archaïque ou collectif dont l'existence s'affirme seulement dans la mesure où la manifestation de l'archétype est perçue. L'inconscient collectif est donc la somme des archétypes ou des conditions psychiques accumulées depuis le début des âges. Yves Le Lay l'explique ainsi.

> Chacun de nous possède un inconscient individuel. Mais là ne s'arrête pas la richesse de notre psyché. Au-dessous de cet inconscient individuel--nous nous excusons de cette image topographique commode mais évidemment inexacte, l'inconscient étant, pourrait-on dire, partout et nulle part--au-dessous donc de cet inconscient individuel se trouvent des couches plus profondes et plus difficilement accessibles; ce sont les couches de l'inconscient archaïque. La psyché dépasse alors le psychisme individuel. Car cet inconscient a ceci de particulier qu'il n'est pas la propriété du seul individu; il ne se présente pas avec les traits spéciaux qui caractérisent

> une personnalité définie. Ses traits sont ceux de l'espèce et se retrouvent, sinon identiques, du moins étonnamment analogues, chez tous les représentants de la race humaine. Dès qu'une analyse individuelle a été suffisamment poussée, qu'ont été en quelque sorte déblayés les éléments de l'inconscient personnel, on se heurte à ces traits caractéristiques qui se rencontrent chez tous les hommes. On a appelé archaïque cet inconscient à cause du caractère primitif de ses manifestations; on l'a appelé aussi collectif, pour bien marquer qu'il n'est pas la propriété d'un individu, mais celle d'une collectivité, en ce sens qu'il conserve, chez chaque représentant de l'espèce, les caractères généraux et impersonnels de cette même espèce. Tel le corps humain qui, en plus de la diversité caractéristique de chaque individu, porte en lui cependant les traits généraux de tout homme; telle la psyché, en dépit de tout ce qui peut l'individualiser, c'est-à-dire faire de chacune quelque chose d'unique et de jamais vu, conserve nécessairement des traits d'appartenance à l'espèce, par lesquels elle rapproche jusqu'à les confondre les représentants de cette même espèce.[3]

L'homme se compose donc d'inconscient collectif qui contient le dépôt des âges et d'inconscient individuel qui contient toutes ses propres expériences oubliées, réprimées ou sublimées.

Mais l'inconscient collectif et l'inconscient individuel ne constituent pas la totalité de la psyché de l'homme. Celui-ci jouit aussi d'une "conscience" qui lui permet de communiquer avec le monde extérieur.

> Toute vie psychique se compose nécessairement d'un conscient et d'un inconscient se compensant l'un l'autre. Cet ensemble constitue la totalité psychique dont nul élément ne peut disparaître sans dommage pour l'individu: la perte de la conscience est aliénation, la perte de l'inconscient est appauvrissement et désordre.[4]

Ces quelques remarques au sujet de la conscience négligent cependant d'expliquer de "Moi conscient" ou l'"ego consciousness," le terme employé dans la traduction anglaise de l'oeuvre jungienne. Le Moi conscient est cet élément psychique qui permet à l'homme de "se reconnaître en tant qu'entité distincte en tant que 'Je.'"[5] C'est donc, en somme, le centre de l'identité subjective de l'être.

L'homme possède donc une identité subjective et consciente dont le centre est le Moi conscient et une identité objective, l'inconscient individuel et collectif dont le centre est le "Soi." La présentation du Soi, a été remise à maintenant car son explication est reliée à celle du processus d'individuation.

La maturité psychique de l'homme n'est pas acquise à la naissance. Celui-ci connaît un processus de maturation lent et parfois pénible. Lors de son explication du processus d'individuation, Jung démontre la richesse et la complexité de cet acheminement psychique dont le but est le développement du Soi.

Qu'est-ce que le Soi? Comme nous l'avons vu plus haut l'homme se compose d'une réalité objective, l'inconscient, et d'une réalité subjective, la conscience. Bien que ces deux réalités semblent coïncider à la naissance de l'être, le développement du Moi conscient produit un état de séparation que l'homme tente d'éliminer. Ce désir d'unité de l'être est dû à l'archétype de la totalité que Jung appelle le Soi. La psyché de l'homme contient donc le Soi, un principe unificateur qui pousse l'homme à intégrer l'inconscient dans le conscient, ou du moins à établir un équilibre entre ces deux entités psychiques, ou comme l'explique E.A. Bennet dans Ce que Jung a vraiment dit, à "assimiler le Moi à une personnalité plus étendue."[6] La réalisation du Soi est donc le but de l'homme et le processus par lequel ce but est atteint est le processus d'individuation.

Pour expliquer le processus d'individuation recourrons à nouveau à l'oeuvre de E.A. Bennet, Ce que Jung a vraiment dit.

> Etant donné que l'inconscient demeure inconnu jusqu'au moment où il devient conscient, on a tendance à croire

que la vie consciente est l'expression de toute la psyché. Il suffit cependant d'avoir eu une expérience, même restreinte, de l'analyse onirique pour changer d'avis et le malade se rend alors compte, par sa propre expérience, que l'esprit, conscient et inconscient, est plus vaste qu'il ne l'avait cru au premier abord. Jung a introduit l'expression d'individuation pour décrire le processus par lequel un être humain devient un "individu" psychologique, c'est-à-dire une unité autonome et indivisible, une "totalité."

Il faut bien distinguer l'individualisme, qui est une tendance égocentrique, qui concerne une action et une pensée libre et indépendante, de l'individuation qui se réfère à la réalisation des qualités personnelles et collectives de l'être. Le processus d'individuation peut apparaître aux moments importants de la vie et au cours de périodes de crises, lorsque le destin bouleverse les desseins et l'attente du Moi conscient. La personnalité réduite à son Moi conscient ne peut pas, sans aide, nous faire prendre conscience de l'homme total en nous; en général cette prise de conscience ne peut avoir lieu que grâce aux efforts conjugés du conscient et de l'inconscient. Autrement dit, la partialité de la vie consciente se trouve alors corrigée, compensée, par une interaction du conscient et de l'inconscient. C'est alors que nous voyons à l'oeuvre cette tendance vers la réalisation de soi-même qui, d'après Jung, est propre à chacun de nous. Elle peut ne jamais se réaliser, mais cette réalisation de soi constitue le but du processus d'individuation. . . . C'est-à-dire que lorsque le processus d'individuation se réalise, l'action combinée du conscient et de l'inconscient permet l'assimilation du Moi au sein d'une personnalité plus vaste, le Soi, que Jung décrit ainsi: "C'est le tout, le conscient et l'inconscient, ce que je suis moi-même, et il implique tout ce qui est là en moi et dont j'ignore la présence, comme mon corps et son fonctionnement, ainsi que l'inconscient. . . ."

L'individuation apparaît donc comme un processus d'intégration du monde conscient et de l'univers profond de l'inconscient. Un tel système d'action et de réaction est le propre de tout développement, de toute croissance et c'est en cela que réside la signification de ce processus. . . . L'individuation implique une confrontation entre conscient et inconscient. C'est là le but même de toute vie, un idéal qui ne peut être atteint que par un processus de fusion des intérêts de type personnel et collectif.[7]

Cette longue citation démontre assez clairement que la confrontation entre le Moi conscient et l'inconscient est inévitable et nécessaire à la santé de l'individu. Le besoin d'unité de l'homme ne sera satisfait que par une réalisation du Soi, réalisation qui devra se faire

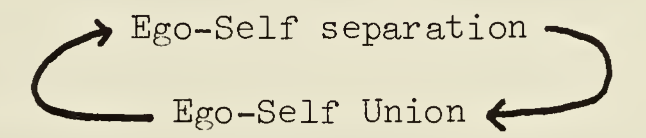
lors d'un long acheminement pendant lequel le Moi conscient devra d'abord consolider son existence lors d'une lutte acharnée contre l'inconscient qui menace de le submerger, pour ensuite perdre peu à peu son emprise et permettre le développement de l'être total.

Le processus d'individuation ou le voyage de l'individu vers le Soi semble donc posséder deux étapes distinctes. Effectivement Edward Edinger dans Ego and Archetype affirme que les psychologues acceptent en général l'existence de ces deux étapes distinctes. La première, contenant le développement progressif du Moi conscient, donc la lutte contre l'inconscient, se limite théoriquement à la première moitié de la vie de l'être; tandis que la deuxième moitié de la vie est consacrée à l'intégration du Soi par le Moi ou, du moins à une tentative d'union entre le Moi et le Soi. Théoriquement le développement psychique se résume donc par la formule suivante: séparation entre Moi et Soi, première moitié de la vie; union du Moi et du Soi, deuxième moitié de la vie.

Cependant, il est nécessaire de souligner qu'en réalité l'union du Moi et du Soi ne se limite pas à la deuxième moitié de la vie psychique de l'individu. Résumons brièvement l'évolution du Moi conscient afin d'expliquer cette affirmation. Jung déclare qu'à la naissance l'être ne connaît que "des îlots de conscience."[8] Progressivement la simple conscience d'être devient le Moi conscient. Pour assurer son droit d'existence et son autonomie celui-ci doit se séparer de l'inconscient et cette séparation implique une lutte acharnée entre le Moi conscient et l'inconscient. Bien que le Moi conscient fasse preuve de ténacité, l'inconscient est un adversaire de taille et les

revers sont nombreux. A maintes reprises le Moi, trop faible pour résister aux assauts de son adversaire, retourne à l'inconscient. Par contre ces moments d'union entre le Moi et l'inconscient donc le Soi qui en est le centre, ne sont pas toujours une capitulation. Le Moi qui se sent submergé par le poids de sa propre existence, par exemple lors d'un moment de crise quelconque, peut de son propre gré retourner à l'inconscient pour y chercher refuge et repos. Le Moi peut également se sentir aliéné, perdu et impuissant devant la réalité extérieure et peut vouloir retrouver la sécurité que lui offre l'état d'inconscience. Par conséquent, l'union du Moi et de l'inconscient donc du Soi ne se limite pas à la deuxième moitié de la vie psychique. E. Edinger dans Ego and Archetype avance le fait suivant:

> The current working formula therefore is, first half of life: ego-Self separation; second half of life: ego-Self reunion. This formula, although perhaps true as a broad generality, neglects many empirical observations made in child psychology and in the psychotherapy of adults. According to these observations, a more nearly correct formula would be a circular one, which could be diagrammed thus:



> The process of alternation between ego-Self union and ego-Self separation seems to occur repeatedly throughout the life of the individual both in childhood and in maturity. Indeed, this cyclic (or better, spiral) formula seems to express the basic process of psychological development from birth to death.[9]

Reste donc à souligner que la première moitié de la vie psychique se terminera par un moment de crise où le Moi conscient et l'inconscient se rencontreront à titre de forces égales, le Moi ayant suffisamment développé son autonomie pour ne pas être submergé par la puissance de

l'inconscient. A la suite de cette confrontation ultime, un équilibre définitif s'établira entre l'inconscient et le Moi. Ce dernier pourra donc jouir des richesses de l'inconscient sans pour autant perdre son indépendance. Libéré des contraintes de sa propre subjectivité, l'individu en question pourra intégrer à son Moi conscient les messages de l'inconscient et ainsi assurer le développement de sa totalité psychique.

Nous ne prétendons pas avoir exposé en détail les théories jungiennes ni même avoir complètement expliqué sa conception de l'archétype, de la structure de la psyché de l'homme et du processus d'individuation. Par contre, ces quelques remarques jugées indispensables pourront peut-être faciliter la tâche du lecteur en lui évitant une longue consultation des oeuvres jungiennes. Ces remarques préliminaires avaient pour objet de présenter une révision rapide des notions de base nécessaires à l'explication de l'archétype de la renaissance.

Il est maintenant possible de passer au deuxième chapitre de cette première partie qui, rappelons-le, a pour but de répondre à la question: qu'est-ce que l'archétype de la renaissance? Tel qu'annoncé, ce deuxième chapitre doit donc relier les quelques concepts jungiens à une explication générale de l'archétype de la renaissance.

CHAPITRE II

EXPLICATION GENERALE DE L'ARCHETYPE DE LA RENAISSANCE

Lors d'une première tentative pour expliquer l'archétype de la renaissance il est très important de souligner sa nature et son origine archétypales. L'archétype de la renaissance n'est pas une chose concrète; c'est plutôt une possibilité, une puissance. Aussi, de par son origine dans l'inconscient collectif, l'archétype de la renaissance n'est pas nécessairement accessible à la conscience. Il ne se manifestera donc que par une projection symbolique, par une métaphore ou par un comportement très souvent inconscient de la part de l'individu en question. Par contre, l'archétype de la renaissance n'en est pas pour autant une phénomène inintelligible.

L'archétype de la renaissance est le moyen par lequel l'homme intègre les richesses de l'inconscient à son Moi conscient. Ceci suppose donc qu'il y ait rencontre entre le Moi conscient et l'inconscient, rencontre au cours de laquelle le Moi sera enrichi par le contenu de l'inconscient. Par cette rencontre l'individu en question renaîtra à un niveau de conscience supérieur à celui qu'il possédait avant.

Quelle différence existe-t-il donc entre l'individuation et l'archétype de la renaissance? Le processus d'individuation, rappelons-le, est la rencontre du Moi conscient et de l'inconscient en vue de développer le Soi. L'archétype de la renaissance décrit le comportement du Moi conscient lors de cette rencontre. En d'autres mots, l'archétype de la renaissance est le moyen par lequel l'individuation se produit.

L'archétype de la renaissance comporte trois étapes distinctes et leur explication élucidera mieux la nature de l'archétype, donc la différence qui existe entre celui-ci et l'individuation. La première étape est celle de la naissance. Elle commence à la naissance physique de l'être et elle contient le développement de la conscience et du Moi conscient. La deuxième étape, l'étape de la mort, se réfère à la désintégration de la conscience ou du Moi conscient lors de sa rencontre avec l'inconscient. Mais cette mort psychique n'est pas définitive. L'individu renaîtra psychiquement lors de l'étape de la renaissance après avoir intégré consciemment une nouvelle entité psychique jusqu'alors inconsciente. En termes bibliques c'est la mort du vieil homme, du vieil Adam, suivie de la renaissance du nouvel homme, du nouvel Adam. Toute nouvelle intégration de matériel inconscient par la conscience comportera donc ces trois étapes: la naissance, la mort et la renaissance.

Avant de passer à l'étude détaillée de l'archétype, il s'avère nécessaire d'expliquer la différence entre la renaissance cyclique et la renaissance en général. Jung constate que le processus d'individuation contient un ultime moment de crise lors duquel le Moi conscient lutte contre et accepte une fois pour toute de vivre en harmonie avec l'inconscient. Ce combat, ce moment de crise se produit habituellement au milieu de la vie de l'être. Par la suite "L'individu adopte une attitude plus pure à l'égard de la vie et l'absence de maturité qui caractérise le stade de conscience du Moi a laissé la place à une acceptation naturelle--qui n'est probablement même pas remarquée--des arrière-plans collectifs de la vie."[1] Cette deuxième moitié de la vie

où le Moi vit en harmonie avec l'inconscient est l'étape de la renaissance. L'ultime moment de crise est l'étape de la mort lors de laquelle le Moi conscient affronte à titre de puissance égale, l'inconscient, lutte contre la puissance dissolvante de celui-ci et lui résiste assurant ainsi sa propre renaissance. La première moitié de la vie est l'étape de la naissance de la conscience et du Moi conscient. Tel est l'archétype de la renaissance en général.

Par contre, l'individu connaîtra lors de l'acheminement psychique expliqué ci-dessus, plusieurs renaissances qui se suivront dans un cycle toujours grandissant jusqu'à l'acquisition du Soi. Chaque rencontre du Moi et de l'inconscient comporte une renaissance subséquente car chaque nouvelle intégration de matière inconsciente par la conscience nécessite une mort du Moi qui doit se désintégrer pour accepter consciemment le nouvel élément jusqu'àlors inconscient et par conséquent renaître à un niveau de conscience plus élevé. L'individu ne connaît donc pas seulement une seule et unique renaissance mais plutôt un cycle de renaissances qui se perpétuera jusqu'à l'acquisition du Soi.

Bien sûr ceci ne nie pas l'existence de la renaissance ultime qui se produit théoriquement au milieu de la vie de l'individu. Bien au contraire. Les renaissances cycliques sont le moyen employé pour atteindre cette renaissance ultime. Par conséquent, lors de l'étape de la naissance--contenant le développement du Moi conscient--chaque rencontre entre le Moi et l'inconscient se composera d'une mort et d'une renaissance subséquente. L'ultime moment de crise ainsi que l'étape de la renaissance qui se produit lors de la deuxième moitié de la vie de l'individu contiendront également de nombreuses renaissances

car la co-habitation harmonieuse du Moi et de l'inconscient facilite les rencontres de ces deux entités psychiques. En résumé, il y a mort et renaissance chaque fois que le Moi rencontre l'inconscient. Ces renaissances sont cycliques et elles se produisent jusqu'à ce que l'individu ait développé la totalité de son être.

Ces quelques éclaircissements au sujet de l'archétype de la renaissance avaient pour but d'expliquer l'archétype d'une façon générale et de démontrer la relation qui existe entre la renaissance et le processus d'individuation. Il est maintenant possible d'en arriver à la conclusion suivante: l'individuation dont le but est le Soi se produit grâce à l'archétype de la renaissance.

CHAPITRE III

LA STRUCTURE INTERNE DE L'ARCHETYPE DE LA RENAISSANCE

La première partie avait pour but, rappelons-le, de répondre à la question: qu'est-ce que l'archétype de la renaissance? Cependant l'étude des concepts jungiens ainsi que l'explication générale de l'archétype contenues dans les deux premiers chapitres de cette première partie ne répondent pas complètement à la question. Avant d'entreprendre l'étude de l'archétype de la renaissance dans l'oeuvre d'Anne Hébert, il est nécessaire d'examiner davantage la structure interne de l'archétype afin d'en faciliter l'application à l'oeuvre poétique. Voilà donc l'objet de ce troisième chapitre.

Pour expliquer en profondeur la structure interne de l'archétype de la renaissance nous avons recours à l'oeuvre d'Erich Neumann, psychologue jungien, né à Berlin en 1905. Son oeuvre The Origins and History of Consciousness démontre que les étapes archétypales du développement de la conscience humaine collective sont reprises par la conscience individuelle lors de son développement. Cette thèse de Neumann est fondée sur une étonnante étude de matériel ethnographique et mythologique car selon lui la mythologie est le produit de l'inconscient collectif donc l'expression inconsciente de la sagesse des âges. Il ne faut donc pas se laisser surprendre par le caractère mythologique de certains termes, de certaines idées émises par Neumann et repris dans ce travail.

L'oeuvre de Neumann est employée ici à titre de complément de l'oeuvre jungienne. Dans son explication de l'individuation Jung a surtout décrit le comportement de la conscience humaine lors de la

deuxième moitié de la vie psychique. Dans The Origins and History of Consciousness Neumann par contre, semble porter une attention particulière au développement de la conscience pendant la première moitié de la vie sans négliger les étapes subséquentes. On peut donc affirmer que l'oeuvre de Neumann reprend et développe les idées de Jung sur l'acheminement de la conscience humaine vers le Soi.

Neumann décrit le développement de la conscience humaine à partir de l'archétype de la Mère qui selon lui représente aussi l'inconscient. Ainsi, lors de son développement le Moi conscient rencontre la Mère. Pour atteindre et assurer son autonomie, le Moi doit donc combattre ou accepter la Mère. C'est également dans le sein de la Mère qu'il se réfugie lorsqu'il ne peut supporter le poids de sa propre conscience ou celui de la réalité extérieure.

Le comportement du Moi conscient envers la Mère varie donc selon le niveau de développement atteint par celui-ci. Par conséquent il y a aussi des variations dans sa perception de la Mère qui se manifestent différemment. Au cours de la vie psychique de l'être elle sera la Mère nourricière, dispensatrice de vie, ou la Mère terrible qui enfante et engloutit, ou encore, la Great Mother--la Mère universelle--source de toute sagesse.

Il est donc évident que l'inconscient s'allie au principe féminin. La conscience par contre s'associe à un caractère masculin. Neumann explique pourquoi il en est ainsi.

> As we have already pointed out, it is consistent with the conscious-unconscious structure of the opposites that the unconscious should be regarded as predominantly feminine, and consciousness as predominantly masculine. This correlation is self-evident, because the unconscious, alike in its capacity to bring to birth and to destroy through

> absorption, has feminine affinities. The feminine is conceived mythologically under the aspect of this archetype; uroboros and Great Mother are both feminine dominants, and all the psychic constellations over which they rule are under the dominance of the unconscious. Conversely, its opposite, the system of ego consciousness, is masculine. With it are associated the qualities of volition, decision, and activity as contrasted with the determinism and blind "drives" of the preconscious, egoless state.[1]
>
> But one thing, paradoxical though it may seem, can be established at once as a basic law: even in woman, consciousness has a masculine character. The correlation "consciousness-light-day" and "unconsciousness-darkness-night" holds true regardless of sex, and is not altered by the fact that the spirit-instinct polarity is organized on a different basis in men and women. Consciousness, as such, is masculine even in women, just as the unconscious is feminine in men.[2]

Puisque l'inconscient est la Mère et que celle-ci contient et donne naissance à la conscience et au Moi conscient, ce dernier sera donc le Fils. Lors de son développement, donc de ses multiples rencontres avec la Mère, il sera également l'enfant de la Mère, l'amant de la Mère et en fin de compte le Héros, ayant remporté la victoire dans sa lutte vers l'indépendance. Le symbole attribué au Moi varie donc--tout comme celui attribué à l'inconscient--selon le niveau de développement du Moi.

Les manifestations du Moi et de l'inconscient ne se limitent pas aux symboles du Fils et de la Mère. L'inconscient sera également représenté par les symboles du serpent, de la mer, du cercle, de l'hadès, de la ville, de la fontaine, du gouffre, enfin par tout ce qui est profond et qui nourrit, protège, contient et même dévore ou désintègre. Le Fils sera le poisson, l'île, le taureau, le phallus, le sel, tout ce qui est contenu, dissout, sacrifié ou protégé. Ces quelques exemples ne représentent certes pas une liste complète des symboles attribués

à ces deux entités psychiques. Impossible d'en faire un relevé complet dans les limites de ce travail.

C'est donc en fonction de l'archétype de la Mère que Neumann décrit le développement de la conscience collective et individuelle, ou pour employer le terme jungien, le processus d'individuation. Lors de son individuation le Moi conscient connaîtra trois grandes étapes que Neumann, d'après une citation d'Ostanes, décrit ainsi: "Nature rejoices in nature," "Nature subdues nature," et "Nature rules over nature."[3] La première étape, "Nature rejoices in nature," ou "The creation myth,"[4] contient le développement de la conscience et du Moi conscient et par conséquent, correspond, en termes jungiens, à la première moitié de la vie de l'individu, ou à l'intérieur de l'archétype de la renaissance, à l'étape de la naissance. La deuxième étape "Nature subdues nature,"[5] ou "The hero myth,"[6] décrit l'ultime rencontre du Moi et de l'inconscient, c'est-à-dire le conflit du Héros et de la Mère. Dans l'archétype de la renaissance c'est l'étape de la mort. Enfin la troisième étape, celle de "Nature rules over nature,"[7] ou "The transformation myth,"[8] démontre la co-habitation harmonieuse du Moi et de l'inconscient ou, la renaissance de l'être. De toute évidence, on peut donc dire que ces étapes mythologiques du développement de la conscience collective et par conséquent individuelle décrivent et contiennent le phénomène de l'individuation et l'archétype de la renaissance.

Mais Neumann ne se contente pas d'identifier les étapes générales du développement de la conscience. A l'intérieur de ces trois grandes étapes mythologiques, il présente et explique--et c'est ce qui nous

importe le plus--divers niveaux de développement dont le nom sert à décrire le comportement du Moi envers l'inconscient. L'étape de la naissance ou de "Nature rejoices in nature"[9] contient donc les niveaux suivants: l'ouroboros qui décrit le comportement de la conscience et du Moi à leur naissance, la Great Mother qui démontre la relation de conflit qui s'établit entre le Moi conscient et la Mère et enfin "The separation of the World Parents"[10] lors duquel le Moi perçoit définitivement la dualité. La deuxième étape, celle de "Nature subdues nature"[11] contient "The birth of the hero,"[12] "The slaying of the mother,"[13] et "The slaying of the father."[14] Enfin la troisième étape, celle de "Nature rules over nature"[15] contient "The captive and the treasure"[16] et "Transformation," ou "Osiris,"[17] et met en évidence la renaissance de l'individu.

Chaque étape, chaque niveau sert à démontrer, à identifier un certain comportement du Moi envers l'inconscient. Bien que ce comportement soit souvent assez complexe, on peut déceler deux mouvements précis: le Moi sera soit contenu dans l'inconscient en une relation que Neumann appelle incestueuse, ou séparé de l'inconscient et par conséquent aliéné. Jung, rappelons-le, a relevé le même phénomène. C'est également le même phénomène qui se produit lors des renaissances cycliques.

Il reste à noter que ces étapes et niveaux du développement de la conscience ne sont pas nécessairement chronologiques. Neumann dit:

> In the collective unconscious all archetypes are contemporaneous and exist side by side. Only with the development of consciousness do we come to a graduated hierarchy with the collective unconscious itself.[18]

Par la présentation chronologique des étapes et des niveaux de développement nous cherchons à faciliter la tâche du lecteur. Il ne faudra

donc pas se surprendre de l'inclusion tardive de certains détails appartenant à une étape antérieure ou encore, de la présentation anticipée de certains autres éléments. Il ne sera pas toujours possible de démontrer clairement où se termine et où commence une certaine étape, ni de préciser nettement si tel ou tel comportement appartient uniquement à tel ou tel niveau.

De plus, l'explication détaillée des niveaux de développement se trouve dans la deuxième partie de ce travail où elle précédera immédiatement son application à la poésie. Les remarques que nous venons de présenter se proposaient, après avoir relevé les points essentiels de l'oeuvre de Neumann, d'indiquer les liens existants entre la pensée de ce dernier et celle de Jung, ce qui nous a permis de faire ressortir l'importance de l'archétype de la renaissance.

Cette longue explication psychologique peut sembler déplacée dans un travail qui se propose d'analyser une oeuvre poétique; cependant elle est justifiée par la complexité des notions psychologiques utilisées au cours de l'analyse littéraire. Ainsi, par cette brève explication des principes jungiens qui servent de base à la présentation de l'archétype de la renaissance, par une étude générale de l'archétype de la renaissance et enfin par une explication de la structure interne de l'archétype de la renaissance--explication qui sera terminée dans la deuxième partie du travail--nous espérons avoir répondu à la question: qu'est-ce que l'archétype de la renaissance? Nous pouvons maintenant entreprendre l'application de cet archétype à la poésie d'Anne Hébert.

PARTIE II

L'ARCHETYPE DE LA RENAISSANCE DANS LA POESIE

PARTIE II

INTRODUCTION

> It is obvious enough that psychology, being a study of psychic processes, can be brought to bear on the study of literature, for the human psyche is the womb of all the arts and sciences.[1]

Toute application de théories psychologiques à l'analyse poétique doit tenir compte du fait suivant: l'oeuvre poétique est à la fois l'expression d'un être créateur et le produit d'un individu dont le développement psychique peut être discerné et expliqué. L'étude du développement psychique du poète peut alors enrichir la compréhension de son oeuvre. Cependant cette étude ne doit pas se limiter à l'analyse des traumatismes sexuels du poète ou encore à l'explication de ses complexes personnels. Ce genre d'analyse, trop restreinte, trop personnalisée, risque de méconnaître tout le symbolisme du poète. Evidemment, pour être valable, l'analyse psychologique du poète doit viser à démontrer le caractère universel du développement psychique de celui-ci.

Puisqu'il est impossible de séparer le poète de son oeuvre, celle-ci reflétera nécessairement l'état et le développement de la psyché du poète. Elle sera la projection et la concrétisation de sa réalité intérieure puisque le poète, en tant que créateur, saura donner forme aux remous de son être.

> He [the artist] has plunged into the healing and redeeming depths of the collective psyche, where man is not lost in the isolation of consciousness and its errors and sufferings, but where all men are caught in a common rhythm which allows the individual to communicate his feelings and strivings to mankind as a whole.
>
> This re-immersion in the state of participation mystique is the secret of artistic creation and of the effect which

> great art has upon us, for at that level of experience it is no longer the weal or woe of the individual that counts, but the life of the collective. That is why every great work of art is objective and impersonal, and yet profoundly moving.[2]

Ainsi l'étude de la poésie, à partir de certaines notions psychologiques pourra enrichir et parfois même complètement élucider une oeuvre poétique jugée jusqu'alors trop hermétique et par conséquent quasi incompréhensible. Notons cependant que les principes psychologiques employés dans ce genre d'analyse ne devront pas encourager une explication trop restreinte, trop personnelle de l'oeuvre en question. La psychologie saura donc expliquer la poésie pour autant qu'elle s'efforcera de capter le message universel de celle-ci:

> Great poetry draws its strength from the life of mankind, and we completely miss its meaning if we try to derive it from personal factors.[3]

Le but de cette étude, rappelons-le, est de démontrer la présence de l'archétype de la renaissance dans une partie de l'oeuvre du poète canadien-français Anne Hébert. Ayant déterminé, dans la première partie du travail, ce qu'est l'archétype de la renaissance, il est maintenant possible d'entreprendre l'étude de la poésie. Cette deuxième partie contiendra donc une analyse de certains poèmes d'Anne Hébert, analyse qui se propose de démontrer la présence de l'archétype de la renaissance dans la poésie étudiée.

Puisque l'archétype de la renaissance contient trois grandes étapes et, à l'intérieur de ces étapes, plusieurs niveaux, nous nous proposons l'acheminement analytique suivant: s'il est possible de découvrir dans la poésie le comportement psychique et le symbolisme typique d'un certain niveau de développement de la conscience, l'existence du

niveau de développement psychique dans la poésie aura été prouvée. Si la présence de tous les niveaux de développement faisant partie d'une étape a été démontrée, l'existence de l'étape a également été établie. S'il est possible de souligner la présence des trois étapes de l'archétype de la renaissance l'analyse aura évidemment prouvé la présence de l'archétype dans la poésie. Par cette progression lente mais complète, du plus spécifique au plus général, nous cherchons à demeurer clair, permettant ainsi au lecteur de se retrouver dans ce qui aurait pu devenir un labyrinthe d'idées.

Cette deuxième partie comprendra, comme nous l'avons indiqué dans la première partie, l'explication des divers niveaux de développement de la conscience. Cette explication sera présentée selon une progression chronologique--dans la mesure du possible--allant de l'enfance à la maturité ou, en d'autres mots, de la naissance à la renaissance. Cette explication aussi condensée que faire se peut sera suivie de l'analyse des poèmes qui ont trait à chacun des niveaux retenus.

L'archétype de la renaissance contenant trois grandes étapes distinctes, naissance, mort et renaissance, cette deuxième partie sera composée de trois chapitres: le premier expliquant la naissance de la conscience, le deuxième la mort psychique ou l'ultime conflit et le dernier, à titre de conclusion, soulignant la présence de la renaissance et par conséquent de l'archétype lui-même. Chaque chapitre exposera l'explication des divers niveaux à l'intérieur de l'étape, ainsi que son application à la poésie.

Bien qu'elle soit un peu pointilleuse, nous osons espérer que cette explication de l'organisation de la deuxième partie permettra au

lecteur de se sentir plus à l'aise et de suivre plus facilement le développement de la thèse. Certaines répétitions devront leur existence et leur justification à la matière étudiée. Peut-on délimiter d'une façon nette et précise tout ce qui a trait à la psychologie et à la poésie? Cela nous semblerait impossible et même peu désirable. Ce qui confond un peu n'est-il pas toujours ce qui intéresse le plus.

CHAPITRE I

L'ETAPE DE LA NAISSANCE

DIVISION A

L'OUROBOROS ET LA NAISSANCE DU MOI

L'étape de la naissance que Neumann dans The Origins and History of Consciousness appelle "The creation myth"[1] contient les trois niveaux suivants: "The uroboros," "The Great Mother" et "The separation of the World Parents."[2] Comme elle explique la naissance et le développement du Moi, elle est sans doute l'étape la plus longue et la plus évidente. L'explication et l'application de l'étape de la naissance et des trois niveaux dont elle se compose sont l'objet de ce chapitre; celui-ci contiendra donc plusieurs divisions d'explications théoriques entre lesquelles s'intercaleront les divisions d'analyse poétique. Les divisions théoriques expliqueront le comportement du Moi naissant et celui de la Mère ainsi que le symbolisme rattaché à ces deux entités psychiques. Les divisions analytiques démontreront la présence de ce comportement et de ce symbolisme dans la poésie.

Vu la richesse du symbole, Neumann a choisi de nommer son premier niveau de développement de la conscience humaine "l'ouroboros," comme le serpent qui se mord la queue. L'ouroboros est donc le symbole de la Mère ou de l'inconscient et sa forme va servir à expliquer l'état de la conscience naissante contenue dans l'inconscient. Une explication de ce niveau devra donc contenir la description du monde de l'inconscient tel que symbolisé par la Mère, la description du monde de la conscience et du Moi conscient symbolisé par l'Enfant et par le Fils, ainsi que la description du comportement de ces deux entités psychiques.

L'ouroboros, ou premier niveau de développement de la conscience humaine se situe au tout début de l'enfance de l'individu. A ce niveau l'individu ne se reconnaît pas encore en tant qu'entité distincte, en tant que Moi conscient. Cette affirmation du "Je" ne se fera qu'à l'adolescence. Ainsi, au niveau de l'ouroboros l'Enfant pourra à peine maintenir un état de conscience continu lors de sa vie éveillée. Ce premier niveau de développement décrira donc l'acheminement de la conscience à partir de sa naissance jusqu'à la naissance du Moi conscient qui jusqu'alors n'était que possibilité.

Pour la conscience qui nage encore dans le sein de la Mère ou de l'inconscient, tout est statique, éternel, divin et sans histoire. Tout est perfection, tout est intégralité, tout est synthèse. La conscience, contenue dans l'inconscient devient celui-ci. C'est l'existence en paradis, l'extase prénatale où règne l'unité parfaite. Au tout début de son enfance, l'individu, presqu'entièrement sous la domination de l'inconscient, vit donc dans un état de participation mystique avec l'inconscient et le cosmos.

Mais l'étape embryonnaire est vite dépassée pour faire suite à l'étape infantile. Déjà à son éveil, la conscience possède une existence qui lui est propre, malgré la domination de l'inconscient. Cependant, cette existence sera momentanée et sporadique. La conscience concevra également sa propre existence comme étant quelque chose d'exténuant et le poids de cette existence la replongera dans l'inconscient, qui la nourrit, la protège et la soutient.

La conscience infantile, très portée au sommeil et très faible, effectuera donc plusieurs retours à l'inconscient. Ces retours auront

nécessairement pour effet la dissolution de la conscience. Neumann s'y réfère sous le terme d'inceste ouroborique. Au risque de nous dépasser, soulignons que cet inceste préfigure la consommation du mariage sacré du Héros et de la Mère à un niveau ultérieur. Mais au niveau de l'ouroboros l'inceste ouroborique n'a rien de sexuel. Il n'est que retour passif à la Mère, que dissolution de la conscience dans l'inconscient. Puisque la conscience demeure complètement passive, n'ayant pas la force de résister à la puissance de l'inconscient, cet inceste n'est donc qu'une re-combinaison pendant laquelle la conscience qui cherche le repos, le sommeil et le paradis perdu, est complètement dissoute et absorbée par l'inconscient.

Lors de l'inceste ouroborique, la conscience infantile ne conçoit aucune hostilité. Bien qu'elle soit détruite, c'est avec une confiance passive qu'elle retourne au sein de la Mère ou à l'inconscient, non seulement parce qu'elle s'y sent protégée mais aussi parce qu'elle conçoit son éveil, après la dissolution ou la mort, à titre de renaissance. Il s'agit donc d'une renaissance cyclique comme nous l'avons expliqué dans la première partie de ce travail. Née de la Mère et dissoute dans la Mère la conscience renaîtra de la Mère. Ainsi, la conscience se croit l'enfant de cette matière primordiale et pour cause.

Le comportement de la conscience embryonnaire et infantile se résume ainsi: menacée de l'extérieur et de l'intérieur, c'est-à-dire par sa propre existence, elle cherchera à retrouver l'inconscience. Ce retour sera effectué sous l'aspect de l'inceste ouroborique lors duquel la conscience retrouvera son état de participation mystique. L'existence dans la Mère sera donc quelque chose de positif, tandis que toute séparation deviendra négative et peu souhaitable.

Le monde de l'inconscient ou de la Mère et le comportement de celle-ci lors de ce premier niveau de développement est beaucoup plus complexe et beaucoup plus intéressant que ne l'est celui de la conscience. Ainsi toute explication peut sembler inadéquate. Comment peut-on expliquer clairement ce qui est au début de tout?

Pour expliquer ce qu'est le monde de l'inconscient et pourquoi celui-ci est également reconnu comme étant le monde de la Mère, l'ouroboros et l'union des parents primordiaux, ce travail a recours à l'oeuvre de Neumann The Great Mother. Bien que l'explication suivante soit incomplète sans une compréhension totale de la structure de l'archétype, ce travail qui doit tout de même s'imposer certaines limites, réfère le lecteur, anxieux d'assurer cette compréhension totale à l'étude de la structure de l'archétype telle que présentée par Neumann dans son premier chapitre de The Great Mother. Notre étude présuppose donc que le lecteur sache différencier l'archétype an sich de la projection de l'archétype, et qu'il connaisse également le processus que suit l'archétype lors de sa manifestation.

Pour la conscience embryonnaire et infantile, l'inconscient est perçu comme étant le monde de l'ouroboros. A la suite de son développement la conscience pourra différencier, à l'intérieur de l'ouroboros, le principe masculin du principe féminin pour enfin en arriver à rencontrer l'inconscient dans ses projections secondaires (la mère nourricière, la méchante mère et la mère universelle). Les manifestations de l'inconscient varient donc selon le niveau de développement de la conscience. Ainsi le symbole de l'ouroboros, celui des parents primordiaux, tout comme celui de la Mère sont la manifestation de l'aspect

créateur de l'inconscient, impulsion créatrice qui permet la naissance de la conscience et assure sa renaissance. L'inconscient est donc la Mère de la conscience, la matière première, le chaos d'où jaillit celle-ci.

Cependant, tel que mentionné, la conscience embryonnaire conçoit le monde de l'inconscient comme étant, non celui de la Mère mais comme étant celui de l'ouroboros. Les implications de cette perception de la part de la conscience sont évidentes dans les citations suivantes.

> As I have elsewhere set forth in detail, the uroboros, the circular snake biting its tail, is the symbol of the psychic state of the beginning, of the original situation, in which man's consciousness and ego were still small and undeveloped. As symbol of the origin and of the opposites contained in it, the uroboros is the "Great Round," in which positive and negative, male and female, elements of consciousness, elements hostile to consciousness, and unconscious elements are intermingled. In this sense the uroboros is also a symbol of a state in which chaos, the unconscious, and the psyche as a whole were undifferentiated--and which is experienced by the ego as a borderline state.
>
> The uroboric totality also appears as a symbol of the united primordial parents from whom the figures of the Great Father and the Great Mother later crystallized out. Thus it is the most perfect example of the still undifferentiated primordial archetype. Although its paradoxical and polyvalent character is not evident in the seemingly simple symbol of the circular snake, it becomes evident as soon as we attempt to differentiate all the inexhaustible meanings contained in this symbol.[3]

> C'est ce que fait également le serpent, sous la forme de l'Ouroboros, le serpent qui se mord la queue. La circonférence vient ici compléter le centre pour suggérer, selon le mot de Nicolas de Cuse, l'idée même de Dieu. L'Ouroboros lui aussi est symbole de manifestation et de résorption cyclique; il est union sexuelle en lui-même, auto-fécondateur permanent, comme le montre sa queue enfoncée dans sa bouche; il est perpétuelle transmutation de mort en vie, puisque ses crochets injectent son venin dans son propre corps ou, selon les termes de Bachelard, il est la dialectique matérielle de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort. S'il appelle l'image du cercle, il est surtout la dynamique du cercle, c'est-à-dire la première roue, d'apparence immobile, parce qu'elle ne tourne que sur elle-même,

> mais dont le mouvement est infini, parce qu'il se reconduit perpétuellement en lui-même. Animateur universel, l'Ouroboros n'est pas seulement le promoteur de la vie, il est aussi celui de la durée: il crée le temps, comme la vie, en lui-même. On le représente souvent sous la forme d'une chaîne torsadée, chaîne qui est celle des heures. Entraînant le mouvement des astres, il est sans doute la première figuration, la mère du Zodiaque. L'ouroboros, vieux symbole d'un vieux Dieu naturel détrôné par l'esprit, demeure une grande divinité cosmographique et géographique: il est gravé, comme tel, à la périphérie de toutes les premières images du monde, tel ce disque de Bénin (Froc, p. 147-48) sans doute la plus ancienne imago mundi négro-africaine--où il enserre de sa ligne sinueuse, associant les contraires, les océans primordiaux, au milieu desquels flotte le carré de la terre.[4]

Résumons quelque peu les implications de ces deux citations. Puisqu'il contient le principe masculin qui engendre et le principe féminin qui est engendré, et puisqu'il est symbole de la genèse, de la création, l'ouroboros démontre la force regénératrice et par conséquent l'aspect maternel de l'inconscient. Pour la jeune conscience, l'inconscient sera source de vie et de renaissance. Mais l'ouroboros contient aussi une force destructive. Ainsi l'inconscient deviendra également source de mort pour la jeune conscience qui s'y laissera dissoudre lors de l'inceste ouroborique. Le monde chaotique de l'inconscient sera donc la source de ce que Neumann appelle "the most meaningless destruction with the supreme meaningfulness of instinctive creation."[5]

En plus d'être source de vie et de mort, l'inconscient est également source de sagesse et de connaissance. Le retour à l'inconscient est un retour à cet état de participation mystique où la conscience participe à la vie de l'inconscient assurant par le fait même sa complète communion avec les archétypes et la sagesse des âges.

L'inconscient est également source d'unité. L'ouroboros représente l'union indissoluble des parents primordiaux qui sont à leur tour

symbole de toute dialectique harmonieusement et parfaitement unifiée. La conscience qui retourne à l'inconscient lors de l'inceste ouroborique jouira donc de cet état d'unité.

Puisque l'inconscient est source de confort, de sagesse, d'unité et de vie, il est évident que la très jeune conscience va préférer demeurer au sein de celui-ci. La vie à l'intérieur du cercle de l'ouroboros sera donc synonyme de la vie en paradis.

> An embryonic and still undeveloped germ of ego consciousness slumbers in the perfect round and awakens. It is immaterial whether we are dealing with a self-representation of this psychic stage, manifesting itself in a symbol, or whether a later ego describes this preliminary stage as its own past. Since the ego has and can have no experiences of its own in the embryonic state, not even psychic experiences--for its experiencing consciousness still slumbers in the germ--the later ego will describe this earlier state, of which it has indefinite but symbolically graspable knowledge, as a "prenatal" time. It is the time of existence in paradise where the psyche has her preworldly abode, the time before the birth of the ego, the time of unconscious envelopment, of swimming in the ocean of the unborn.[6]

Il est important de noter cependant que la jeune conscience n'est pas suffisamment développée pour vivre "consciemment" cette existence en paradis. Ce n'est que sous l'enseigne du souvenir qu'elle pourra, plus tard, décrire cette existence. Ainsi toute recherche du paradis perdu, à un niveau de développement ultérieur, souligne ce désir de retrouver l'état de participation mystique vécu au sein de l'inconscient pendant l'étape embryonnaire et infantile de la conscience.

L'ouroboros n'est pas le seul symbole attribué à ce niveau de développement de la conscience bien qu'il soit sans aucun doute le plus important et le plus riche.

> The question about the origin, however, must always be answered by "womb," for it is the immemorial experience of mankind that every newborn creature comes from a womb. Hence the "round" of mythology is also called the womb and

> uterus, though this place or origin should not be taken concretely. In fact, all mythology says over and over again that this womb is an image, the woman's womb being only a partial aspect of the primordial symbol of the place of origin from whence we come. This primordial symbol means many things at once: it is not just one content or part of the body, but a plurality, a world or cosmic region where many contents hide and have their essential abode. "The Mothers" are not "a" mother.
>
> Anything deep--abyss, valley, ground, also the sea and the bottom of the sea, fountains, lakes and pools, the earth, the underworld, the cave, the house, and the city--all are part of this archetype. Anything big and embracing which contains, surrounds, enwraps, shelters, preserves, and nourishes anything small belongs to the primordial matriarchal realm. When Freud saw that everything hollow was feminine, he would have been right if only he had grasped it as a symbol. By interpreting it as the "female genitalia" he profoundly misunderstood it, because female genitalia are only a tiny part of the archetype of the Primordial Mother.[7]

Nous ne pouvons certes pas présenter un relevé complet du symbolisme rattaché au niveau de développement de l'ouroboros. Nous invitons donc le lecteur à se rappeler que tout symbole d'unité, de perfection, tel que le cercle, la sphère, le dieu primitif auto-fécondateur, le Ying et le Yang et combien d'autres encore, représentent l'enfance de la conscience tant collective qu'individuelle.

Avant de terminer il s'avère nécessaire d'expliquer le caractère viscéral de certains symboles ayant trait à ce niveau de développement. L'homme primitif et l'enfant vivent dans un monde anthropocentrique. Malgré la domination de l'inconscient ils sont tout de même très conscient de leur corps et de leurs sensations physiques. L'enfant et le primitif conçoivent donc le monde, le cosmos et l'être suprême en fonction de leur propre corps, d'où l'émergence de tout un symbolisme ayant trait à ce que Neumann appelle le "magic body image." Ainsi pour le primitif et pour l'enfant, qui en sont toujours au niveau de l'émotivité, le coeur et non la tête est le centre suprême de la personnalité;

car c'est lorsque l'idée devient passion et qu'elle prend le coeur qu'elle va rejoindre la conscience. Tout ce qui est plus bas que le coeur appartient donc au domaine de l'instinct.

L'instinct de la faim, la plus élémentaire des fonctions physiques de l'homme est également très employé dans le symbolisme qui a trait à ce stage. Toute intégration de nouveau matériel psychique sera symbolisée par l'alimentation, le contenu psychique étant projeté et matérialisé sous forme de nourriture qui est ensuite mangée, assimilée, intégrée. Ainsi l'ouroboros ou la mère qui dévore l'enfant lors de l'inceste ouroborique représente l'assimilation de la conscience par l'inconscient. Ou encore, l'enfant qui s'alimentera d'une nourriture quelconque pourra symboliser l'assimilation psychique de matériel jusqu'alors inconscient qui viendra renforcer la conscience. L'élimination, par contre, sera symbolique de la naissance et de la créativité. L'émergence de tels symboles cependant ne signifie pas une régression au niveau viscéral de la personnalité. Il s'agit plutôt d'un retour au symbolisme de l'ouroboros qui représente le cercle bouclé de la vie et de la mort ou d'un retour au symbolisme de la Mère nourricière, c'est-à-dire de l'inconscient qui protège, nourrit et fertilise la conscience, assurant par le fait même sa croissance.

Pour terminer, notons l'harmonieuse co-habitation de la conscience et de l'inconscient lors de ce premier niveau du développement de la conscience. Cette existence dans le monde de l'ouroboros est véritablement l'existence en paradis et la conscience plus développée sera hantée par le souvenir nostalgique de ce paradis perdu.

Evidemment, le paradis n'est pas éternel. L'état de participation mystique que connaît la très jeune conscience est vite dépassé. Bien que l'existence en paradis soit des plus plaisantes la conscience croît et le résultat de cette croissance est la naissance du "Je" ou du Moi conscient.

L'éveil du Moi conscient se situant à la fin du stage de l'ouroboros et au début du stage de la Mère--The Great Mother--il serait possible d'en remettre l'explication au début de la prochaine division théorique. Cependant cette explication du niveau complétant la présentation de l'inceste ouroborique, il s'avère nécessaire de l'inclure dans cette division. L'explication subséquente contiendra donc les grands thèmes suivants: pourquoi et comment se produit l'éveil du Moi conscient, quels sont les résultats de cet éveil, ainsi qu'une très brève présentation du symbolisme rattaché à ce niveau de développement.

La conscience ne peut s'empêcher de croître. Puisqu'elle communie avec l'inconscient, elle ne peut échapper au désir d'unité d'être qui provient de l'archétype du Soi. Mais, direz-vous, elle a déjà atteint l'unité d'être puisqu'elle co-habite harmonieusement avec l'inconscient. Notons cependant que la conscience jouit également de l'impulsion regénératrice de l'inconscient et qu'elle ne peut, par conséquent, arrêter la poussée vers la conscience de soi. Notons également que l'épanouissement du Soi nécessite le mariage de deux forces égales et non la domination de l'une par l'autre. Ainsi la conscience ne peut refuser ce mouvement de croissance. Elle doit devenir consciente d'elle-même; elle doit laisser derrière elle l'existence en paradis bien qu'elle s'y plaise; elle doit entrer en conflit avec

l'inconscient dans l'espoir de retrouver, après un acheminement pénible, mais cette fois à titre de puissance égale, ce même paradis qu'elle a perdu au début de sa croissance.

Il est cependant plus difficile d'expliquer comment se produit cet éveil du Moi conscient. Ne voulant absolument pas nous perdre dans les méandres d'une très longue explication psychologique, nous nous limiterons aux remarques suivantes.

La jeune conscience désirant affirmer son indépendance et sa propre identité acceptera de quitter momentanément son existence en paradis afin de descendre dans le monde de la réalité extérieure que Neumann appelle "the lower world of reality full of dangers and discomforts."[8] Ces excursions hors de l'inconscient serviront d'aiguillons à son développement. Elles seront également la raison pour laquelle la conscience voudra retourner à l'inconscient. Face à la réalité extérieure qui peut être pénible, la conscience se réfugiera au sein de l'inconscient et par le fait même subira l'impulsion regénératrice de celui-ci. Sa croissance étant assurée de l'extérieur et de l'intérieur, la conscience se développera lentement jusqu'à l'éveil du Moi conscient.

Les résultats de la naissance du Moi s'avèrent très importants dans l'établissement de l'état de conflit entre la conscience et l'inconscient. Le Moi se rendra compte de ce qu'il est et par conséquent de ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire de l'inconscient. Le principe de la dualité remplacera donc l'unité de la vie dans le cercle de l'ouroboros. Le Moi conscient pourra maintenant distinguer et l'aspect regénérateur et l'aspect destructif de l'ouroboros. L'inconscient

cessera d'être l'ouroboros et revêtira le double aspect de la Mère nourricière qui n'est qu'abondance, joie et refuge et l'aspect de la méchante Mère, source de désintégration et de mort. Cette dualité de la Mère encouragera une réaction ambivalente de la part du Moi qui peut maintenant percevoir la dualité sans pour autant la scinder. L'inconscient, à la fois source de mort et de vie, ténèbres et lumière, attirera et repoussera le moi. Face à la dualité de la Mère et à l'ambivalence de sa propre réaction, le Moi, n'ayant plus qu'un refuge incertain, se sentira terrifié et impuissant.

Il tentera de fuir l'inconscient et de se réfugier dans la réalité extérieure. Remplie de conflits et de dangers, celle-ci ne sera d'aucun secours. Le Moi sera à nouveau aux prises avec la dualité et l'ambivalence; bien qu'épris du désir d'indépendance qui le pousse vers le monde extérieur, le Moi va fuir cette même réalité qui s'avère trop pénible et qui le terrifie. Menacé de l'extérieur et de l'intérieur, le Moi n'a pas d'autres issues que de lutter. Ainsi la situation de conflit entre le Moi et le monde, entre le Moi et l'inconscient sera établi et ne se résoudra qu'à la maturité du Moi.

Cette explication, cependant, reste incomplète sans la mise au point suivante: à son éveil, le Moi conscient est beaucoup plus attiré par l'inconscient qu'il ne l'est par la réalité extérieure.

> But fixation in unconsciousness, the downward drag of its specific gravity, cannot be called a desire to remain unconscious; on the contrary, that is the natural thing. There is, as a counteracting force, the desire to become conscious, a veritable instinct impelling man in this direction. One has no need to desire to remain unconscious; one is primarily unconscious and can at most conquer the original situation in which man drowses in the world, drowses in the unconscious, contained in the infinite like

> a fish in the environing sea. The ascent toward consciousness is the "unnatural" thing in nature; it is specific of the species Man, who on that account has justly styled himself Homo sapiens. The struggle between the specifically human and the universally natural constitutes the history of man's conscious development.[9]

Ainsi le Moi naissant, séparé de la Mère, se sentira seul et aliéné. Son retour à la Mère s'effectuera volontairement en dépit de la menace de mort et de dissolution. Mieux vaut mourir au sein de la Mère que d'affronter la réalité extérieure, ou que de subir le poids de sa propre existence. Le Moi naissant acceptera donc volontairement, passivement et d'une façon positive l'activité dissolvante de la Mère lors de l'inceste ouroborique.

Avant de terminer l'explication de ce niveau de développement, il serait bon de noter que chaque niveau de développement produit de nouveaux symboles, de nouveaux archétypes, de nouvelles images qui sont, à la fois l'expression et l'instrument du développement psychique. Ainsi, au niveau de la naissance du Moi, l'ouroboros est remplacé par les symboles de la Mère nourricière et de la méchante Mère. Les images dominantes de ce stage seront celle de la Mère divine avec son enfant, ou encore l'image de la rivière ou du lac qui contient le poisson. On rencontrera également l'image de l'enfant sacrifié dont la mort est suivie d'un renaissance cyclique presque saisonnière. Le caractère viscéral des symboles disparaîtra peu à peu pour faire place à un symbolisme ayant trait à la terre, à la végétation, à la fertilité. L'aspect chthonien des symboles, cependant, ne sera évident que lors du prochain niveau.

A titre de conclusion notons que l'aspect le plus important de ce niveau de développement est l'ambivalence que ressent le Moi naissant

face à la Mère et face à l'inconscient. Avec cette ambivalence, le Moi débute sa guerre d'indépendance.

> Ego consciousness has, as the last-born, to fight for its position and secure it against the assaults of the Great Mother within and the World Mother without. Finally it has to extend its own territory in a long and bitter struggle.[10]

DIVISION B

LES NIVEAUX DE L'OUROBOROS ET DE LA NAISSANCE DU MOI

DANS LA POESIE

> Que celui qui a reçu fonction de la parole vous prenne en charge comme un coeur ténébreux de surcroît, et n'ait de cesse que soient justifiés les vivants et les morts en un seul chant parmi l'aube et les herbes.[1]

C'est par l'engagement profond de tout son être qu'Anne Hébert tend à découvrir la véritable fonction de la parole poétique. Par la magie des mots le poète donne jour à sa propre conscience. Par la puissance du vers Anne Hébert s'arrache de la nuit fluide pour devenir fille du soleil. Mais la lutte est longue, pénible.

> Si le poète a fait, dans le Tombeau des rois, l'expérience du silence, il est allé si loin dans cette "saison en enfer" qu'au fond de son âme, au-delà du moi, il a découvert l'humanité entière qui demande à exister grâce à lui. Il fallait avoir l'audace d'un dépouillement absolu pour pouvoir un jour écrire: "Il y eut tant de silence cette année-là qu'on entendait exister les choses fortement autour de soi." Mais il fallait d'abord passer par la mort.[2]

Ainsi l'oeuvre d'Anne Hébert qui se termine par un cri de victoire en pleine lumière, débute par un chant liquide tout imbibé de sommeil, chant qui sera vite remplacé par les gémissements angoissés de celle qui se croit cernée par la mort. Dans ces trois paysages du poète, nous décelons les trois saisons de l'homme, c'est-à-dire la naissance du Moi, la lutte contre la mort et la renaissance du nouvel homme.

C'est dans la poésie du premier recueil Les Songes en équilibre que l'on retrouve les premiers niveaux de développement de la conscience, c'est-à-dire l'étape de l'ouroboros et la naissance du Moi conscient. Pierre Pagé est d'accord pour dire que ces premiers poèmes décrivent une existence très souvent idyllique.

> En effet la plupart et surtout les meilleurs poèmes de cette période de jeunesse relèvent d'une esthétique impressionniste, qui traduit avec délicatesse et raffinement la beauté du contact heureux avec une nature acceuillante.[3]

Cette première poésie est l'expression du poète dont le Moi, à peine né, peut encore se rappeler l'existence heureuse au sein de l'ouroboros. Qu'est-ce qui caractérise ce début d'existence en paradis et comment réagit le poète qui tout à coup dépossédé se retrouve face à lui-même après le premier éveil de son Moi? Voilà les deux questions auxquelles cette première division analytique se propose de répondre afin de déterminer la présence du niveau de l'ouroboros et de l'éveil du Moi dans la poésie du jeune poète.

Le poète décrit son existence au sein de l'ouroboros à titre de souvenir. Malheureusement les jours heureux vécus en paradis sont révolus. Déjà

> Une figure a monté;
> Un être a pris toute la place,
> En premier plan,
> Puis toute la féerie
> Est devenue figurante.[4]

Les souvenirs du poète sauront-ils être fidèles? Sauront-ils exprimer toute la richesse, toute la puissance de l'existence au sein de l'ouroboros.

Dans la première partie du poème "Le Miroir," le poète nous laisse entrevoir quelque peu cet Eden qui fut pour un instant à peine, complètement en sa possession. C'est un monde où se bousculent les fées, et les lutins, la forêt enchantée, "Avec toutes ses bêtes,"[5] le soleil du matin, "Et tous les midis/Du monde,"[6] les parfums, "la vraie neige"[7] et toute une symphonie de couleurs. C'est véritablement le monde de la

totalité que le poète a voulu exprimer par cette richesse et cette diversité d'images.

Dans cette totalité, le poète tâche d'inclure tous les aspects de la nature: l'herbe, la rosée, le foin, les champs, la neige, les sources, les feuilles, la forêt et les îles tropicales. Et cette nature aux saisons interchangeables est fertile comme l'affirme la présence du foin et de

> Ce café aux fruits vermeil
> Ce coton, neige des îles tropicales[8]

Elle est également imprégnée de chaleur de parfum et de lumière.

> Alors je croyais que le foin,
> La chaleur, la clarté,
> Les parfums, tous les champs
> Et tous les midis
> Du monde
> Et des temps étaient à moi[9]

Cette nature fertile et diversifiée est peuplée de "poissons transparents,"[10] de bêtes, de fées et de lutins, d'amants et de sorcières. Il s'agit véritablement d'un monde enchanté, d'un jardin d'Eden.

Cependant la nature n'est pas la seule figurante. La vision paradisiaque du poète inclut également le monde céleste.

> Le soleil qui se levait,
> Les étoiles qui ne brillaient plus.[11]

Notons également la progression du jour, le cheminement du soleil de l'aube à midi. Il ne s'agit donc pas d'une existence statique. Mais cette progression dans le temps semble être plutôt cyclique, le jour d'après n'étant ainsi qu'une éternelle répétition du jour d'avant.

Il est aussi intéressant de noter que le poète emploie, à plusieurs reprises, l'image du soleil de midi. A midi, le soleil atteint une parfaite plénitude symbolisant par le fait même l'unité de deux mouvements

contraires, la montée et la descente.

> Midi marque une sorte d'instant sacré, un arrêt dans le mouvement cyclique, avant que se rompe un fragile équilibre et que la lumière bascule vers son déclin. Il symbolise une immobilisation de la lumière dans sa course--le seul moment sans ombre--une image d'éternité.[12]

A l'idée de totalité, de plénitude et de fertilité, se joint donc celle d'éternité complétant ainsi cette vision de l'existence en paradis que présente "Le Miroir."

De toute évidence, ce décor suggère la plénitude, la fertilité, la diversité et la totalité de l'ouroboros. Mais celui-ci symbolise également l'union des parents primordiaux donc la manifestation de la dialectique de la vie et de la mort. Neumann dit:

> The unconscious life of nature, which is also the life of the uroboros, combines the most meaningless destruction with the supreme meaningfulness of instinctive creation; for the meaningful unity of the organism is as "natural" as the cancer which devours it. The same applies to the unity of life within the uroboros, which, like the swamp, begets, gives birth, and slays again in an endless cycle.[13]

Cet aspect marécageux, chaotique et primitif de l'ouroboros dans lequel co-habitent la vie et la mort dans un fragile équilibre et dans lequel on retrouve un goût de commencement du monde, voilà ce que contiennent les vers suivants:

> Commencement du monde,
> Chaos,
> Reflet de choses informes
> Dans l'eau
> Boue, limon,
> Racines monstrueuses.
>
> Printemps,
> Vert tendre des pousses,
> Grand ciel ténébreux
> Que strie un rayon orangé
> Au ras de terre,
> Terre brune, humide.

Grouillement de reptiles,
Cri des grenouilles
Dans le soir chaud,
Cavalcade folle
D'animaux préhistoriques
Et caricaturaux,
Mousses espagnoles
Pendues aux lianes,
En barbes d'académiciens.
Jungle fourmillante,
Marécages croupissants;
Nègres aux yeux ronds,
Que mène un sorcier hurlant.
Vert! Vert!
Premier vert
Du premier printemps!
Vert tendre,
Vert cru
Et choquant
Des jeunes pousses!

Un jazz s'esquisse,
Ingénu;
Saveur des premiers sons,
Cadence des premiers rythmes.
Tout se choque, se mêle
Et monte à la charge.
Les bruits sont confusion.[14]

Il ne s'agit plus d'un monde féerique où règne la tranquille plénitude de la totalité. C'est plutôt le grand chaos, le tout début de la création où l'on retrouve la boue, le limon et l'eau qui serviront à la création de l'homme, le "ciel ténébreux,"[15] "Que strie un rayon orange"[16] de la lumière à peine créée et cette "Terre brune, humide"[17] remplie de "Racines monstueuses."[18] Ce monde est peuplé de reptiles, de grenouilles, d'animaux préhistoriques dont l'existence est régie par les lois de la survivance du plus fort. Cet univers primordial est donc celui de la possibilité, du devenir, le monde de l'ouroboros, et il se situe au premier printemps de l'homme.

Source de la vie, source de la danse, "source du don,"[19] source de la "musique intérieure"[20] l'ouroboros ou le monde de l'inconscient

est également source de mort.

La mort m'accompagne
Comme une grande personne qui me tiendrait la main.[21]

Mais cette Mort, aussitôt suivie d'une renaissance ". . . ne m'épouvante pas."[22]

Sa main qui me touche
N'est ni décharnée, ni hideuse,
Seulement un lien spirituel et majestueux.

Elle est voilée,
Comme un voile d'eau,
Ni linge ni suaire.

Elle se tient
Comme dans une source,
La plus profonde source
Des plus profondes eaux.[23]

D'autres poèmes feront également allusion à ce premier univers cosmique. Dans "Le Chateau noir" le poète le décrit comme étant

Un lointain Royaume Perdu,
Aux rites étranges et somptueux.[24]

Il est également ". . . les petites villes de mon enfance"[25] dans "Les Petites villes," "L'antique temple du feu"[26] dans "Chats" ou encore "Le Temple aux sauvages colonnes"[27] où les hurlements du sorcier et la "Cadence des premiers rythmes"[28] sont remplacés par une déesse, un rite sacré et

Une cérémonie mystique,
Gonflée de tendresse,
Presque d'angoisse à force d'être ardente.[29]

Le monde de l'ouroboros est donc aussi l'univers sacré où se cache la plus ancienne imago dei, d'où la nécessité de rites, de Temple, de mystère et de cérémonie mystique.

Ainsi se présente le monde de l'ouroboros, le premier paradis dans lequel se meut la jeune conscience à son éveil. A la fois source de vie

et de mort donc d'unité, source de toute richesse, fertile, chaotique ou paisible, cet univers est d'abord et avant tout le grand Tout cosmique, ainsi que l'atteste la très grande variété d'images employées par le poète pour le décrire.

Qui habite ce paradis primitif, ce monde enchanté et ce "Royaume Perdu"?[30] Des "Nègres aux yeux ronds/Que mène un sorcier hurlant,"[31] et une jeune Eve dont la voix vient à peine de naître.

Seule une voix
Est déjà voix,
Et s'élève toute formée,
Avec seulement trois notes,
Complètes et pleines.
C'est une espèce de voix
Qui reprend
Sans changer,
Lancinante
Et caressante.

Trois notes
Qui bouleversent
Le coeur primitif.
Plainte,
Appel,
Séduction:
C'est d'un enfant
Et d'une femme,
Et d'un petit animal
Craintif,
Fort d'un charme magique
Et touché de je ne sais quel malheur.[32]

La souveraine de ce Royaume maintenant perdu est celle qui "traçait le dessin mystérieux de sa danse,"[33] une jeune Infante, la princesse puînée, et qui depuis lors est dépossédée.

Je suis la reine d'un château noir.[34]

Et ce fragile empire que j'eus
Sur un peuple d'Ombres.[35]

Cependant, le plus important habitant de ce premier paradis c'est l'enfant; celui qui attend encore d'être "Reçu[e] en [lui]-même,"[36] celui

qui vit dans l'état antérieur à la faute, celui qui dispose du soleil à sa guise.

A en juger par sa façon de vivre et son activité au sein de l'ouroboros, l'enfant est définitivement le symbole de la jeune conscience encore toute imprégnée des images de l'inconscient. Voyons un peu ce qui occupe l'enfant lors de son existence en paradis. Attentive à "la musique intérieure,"[37]

Grave et recueillie,
L'Infante traçait le dessin mystérieux de sa danse
Devant nos yeux.[38]

(Cette danse
Au fil du vent,
Cette danseuse
Sur la pointe des pieds,
Comment les soutiendrons-nous?)[39]

La danse, rite d'identification au créateur et à la création, est donc un des ". . . rites étranges et somptueux"[40] un "rite sacré"[41] qui occupe l'enfant.

Mais la danse n'est pas la seule activité de l'enfant au sein de l'ouroboros. L'enfant est également celui qui s'adonne au jeu.

Je joue avec les petites villes.
Je les renverse.
Pas un homme ne s'en échappe
Ni une fleur ni un enfant.[42]

Je suis cet enfant qui joue du triangle;[43]

J'organisais mon jeu,
Je disposais du soleil
Pour mon jeu;
Et le soleil se disposait
Pour mon jeu:
Tout! tout pour mon jeu!

Sans que j'appelle,
Telle la forêt enchantée
En marche

Avec toutes ses bêtes
Et ses ombres,
Viennent s'offrir à mon jeu
Le monde et le rêve,
Dans une danse flexible;
Ils viennent, ils partent,
Ou ils se taisent,
Docilement, à mon désir.[44]

Aussi complexe que soit le symbole du jeu soulignons cependant que:

> L'analyse psychologique a vu dans le jeu comme un transfert d'énergie psychique, soit qu'elle s'échange entre deux joueurs, soit qu'elle communique la vie aux objets (poupée, chemin de fer, etc.). Le jeu suractive l'imagination et stimule l'émotivité. Si dénué d'intention que soit le jeu, comme on le dit couramment, il reste cependant lourd de significations et de conséquences. Jouer avec quelque chose signifie se donner à l'objet avec lequel on joue; le joueur investit en quelque sorte sa propre libido dans la chose avec laquelle il joue. Il en résulte que le jeu devient une action magique qui éveille la vie. . . . Jouer, c'est jeter un pont entre la fantaisie et la réalité par l'efficacité magique de sa propre libido; jouer est ainsi un rite d'entrée et prépare le chemin vers l'adaptation à l'objet réel. C'est pourquoi le jeu des primitifs (ou des enfants) tourne si facilement au sérieux (et parfois au drame).[45]

Ainsi par le jeu et par la danse l'enfant communie étroitement à ce paradis dans lequel il vit. C'est véritablement l'état de participation mystique où l'enfant, partie intégrante du tout où il évolue, croit que tout lui appartient.

A l'aube, pieds nus
Dans l'herbe froide,
J'ai cru que l'herbe
Et la rosée étaient à moi.

Le soleil qui se levait,
Les étoiles qui ne brillaient plus,
Et le jour d'avant,
Et le jour d'après,
J'ai cru que tout était à moi.

Je peignais mes cheveux
Encore chauds de soleil,

Comme le foin
Dans le champ,
A midi.

Alors je croyais que le foin,
La chaleur, la clarté,
Les parfums, tous les champs
Et tous les midis
Du monde
Et des temps étaient à moi.

Aussi ces parfums,
Ces champs,
Et ses midis
Des livres
Et des poètes étaient à moi.

Ce café aux fruits vermeils,
Ce coton, neige des îles tropicales,
Ces poissons transparents,
Et toute la vraie neige
De mon pays,
Et ses saisons,
Toutes miennes à la fois
Et interchangeables pour moi.

. . . .

J'ai cru que tout était à moi.[46]

Mais le jeu et la danse ne sont pas les seules activités de l'enfant. L'enfant est d'abord et avant tout celui qui croît, celui qui se développe.

Child means something evolving towards independence. This it cannot do without detaching itself from its origins, abandonment is therefore a necessary condition, not just a concomitant symptom.[47]

Déjà l'enfant se distingue du paradis.

Seule une voix
Est déjà voix,
Et s'élève toute formée,
Avec seulement trois notes,
Complètes et pleines.
C'est une espèce de voix
Qui reprend
Sans changer,
Lancinante
Et caressante.

Trois notes
Qui bouleversent
Le coeur primitif.
Plainte,
Appel,
Séduction:
C'est d'un enfant
Et d'une femme,
En un petit animal
Craintif,
Fort d'un charme magique
Et touché de je ne sais quel malheur.[48]

Cette voix d'enfant et de femme c'est la voix de la jeune conscience qui est encore une partie intégrante de la Mère. Ce "charme magique"[49] qui la séduit, qui l'appelle, qui la bouleverse, c'est le désir de l'autonomie. Ainsi le processus d'individuation est déjà présent tel que le suggère la répétition de ces trois notes "Complètes et pleines."[50]

> . . . Three would symbolize a process, four a goal.[51]
>
> . . . The theme of transformation, of death and rebirth, which is a dynamic, developmental happening, is also associated with the number three. Three days is the symbolical duration of the night sea journey, e.g., Christ, Jonah.[52]
>
> . . . These examples go to show that in a certain aspect of psychic life, totality is symbolically expressed by three and not four. This aspect is the developmental, temporal process of realization. Although the goal is fourfold, the process of realizing it is threefold. Thus the three and the four would represent two separate aspects of life. Four is structural wholeness, completion--something static and eternal. Three on the other hand represents the totality of the cycle of growth and dynamic change--conflict and resolution and renewed conflict again.[53]
>
> . . . Trinitarian symbols on the other hand imply growth, development and movement in time. They surround themselves with dynamic rather than static associations. Thus Baynes writes, "The triune archetype symbolizes the dynamic or vital aspect." And again, "the number three is specifically associated with the creative process. . . .[54]

Il y a donc dans tout le chaos du premier printemps une Eve, une première conscience qui germe et qui commence son cheminement hors du chaos

de l'inconscient pour devenir la voix qui dira Le Mystère de la parole.

Cette présence d'une première conscience met un terme à l'existence en paradis. Malgré la vigilance du poète l'éternité du paradis disparaît pour faire place à la temporalité du monde de la réalité extérieure.

J'ai vu les arbres,
Mouillés de lumière
Au sortir de l'aube;
La lumière coulait sur eux,
Blanche, et comme l'eau.

On a beau dire qu'on veille,
A mesure qu'avance la veille
La conscience s'émousse
Et les rêves qu'on n'a pas eus
Pèsent comme des présences mortes.

On a beau dire qu'on veille,
Nul n'a vu les arbres se baigner,
Nul n'a surpris le subtil jeu
Où, changeant de place imperceptiblement
Avec leurs ombres allongées sur la rivière,
Les vrais arbres se sont plongés
Dans l'eau glacée;
Et leurs ombres, éternellement mouillées,
Se sont un instant séchées
Sur la berge grise.[55]

L'arbre étant un symbole très complexe, ce travail a recours au dictionnaire des symboles pour en présenter l'explication.

L'un des thèmes symboliques les plus riches et les plus répandus; celui également dont la bibliographie, à elle seule, formerait un livre. Mircea Eliade distingue sept interprétations principales qu'il ne considère d'ailleurs pas comme exhaustives, mais qui s'articulent toutes autour de l'idée du Cosmos vivant en perpétuelle régénérescence.

. . . .

Symbole de la vie, en perpétuelle évolution, en ascension vers le ciel, il évoque tout le symbolisme de la verticalité. . . . D'autre part, il sert aussi à symboliser le caractère cyclique de l'évolution cosmique: mort et régénération; les feuillus surtout évoquent un cycle, eux qui se dépouillent et se recouvrent chaque année de feuilles.

> L'arbre met aussi en communication les trois niveaux du cosmos: le souterrain, par ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enfoncent; la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches; les hauteurs, par ses branches supérieures et sa cime, attirées par la lumière du ciel. Des reptiles rampent entre ses racines; des oiseaux volent dans sa ramure: il met en relation le monde chthonien et le monde ouranien. Il réunit tous les éléments: l'eau circule avec sa sève, la terre s'intègre à son corps par ses racines, l'air nourrit ses feuilles, le feu jaillit de son frottement.[56]

Symbole du Cosmos vivant, les vrais arbres, "Mouillés de lumière/ Au sortir de l'aube,"[57] ont été remplacés par leur ombre qui est "l'image même des choses fugitives, irréelles et changeantes."[58]

Dans "Le Château noir" le poète décrit la perte du paradis au fur et à mesure où elle se produit. Considérons d'abord la signification de deux symboles très importants, "le palais" et le "château noir," afin d'assurer la compréhension de ce poème.

> A la symbolique générale de la maison, le palais ajoute les précisions qu'évoquent la magnificence, le trésor et le secret. Le palais est la demeure du souverain, le refuge des richesses, le lieu des secrets. Pouvoir, fortune, science, il symbolise tout ce qui échappe au commun des mortels.
>
> Sa construction même est soumise aux lois de l'orientation, qui l'inscrivent dans un ordre cosmique. Le palais apparaît donc à la fois comme produit et source de l'harmonie, harmonie matérielle, harmonie individuelle, harmonie sociale. A ce titre, il est le centre de l'univers, pour le pays où il est bâti, pour le roi qui l'habite, pour le peuple qui le regarde. L'édifice possède toujours une partie où la verticale domine: le centre est également axe. Il joint les trois niveaux: souterrain, terrestre, céleste. Il symbolisera également, du point de vue analytique, les trois niveaux de la psyché: l'inconscient (le secret), le conscient (le pouvoir et la science), le sur-conscient (le trésor ou l'idéal).[59]
>
> Le château noir est le château définitivement perdu, le désir condamné à rester à jamais inassouvi: c'est l'image de l'enfer, du destin fixé sans espoir de retour, ni de changement. C'est le château sans pont et vide éternellement, à l'exception de l'âme solitaire qui erre sans fin entre ses murs sombres.[60]

Cette image du riche palais qui devient le château noir, c'est la perte du paradis--perte d'autant plus pénible qu'elle est progressive.

Ils ont peu à peu dépouillé le palais:
Toutes les salles sont vides
Et se ferment d'elles-mêmes.[61]

Dans les vers suivants le poète décrit la perte du paradis qui est en train de se produire.

Parfois, j'entends un bruit léger,
Si léger qu'on le croirait rêvé.
J'entends, ou je rêve,
Les pieds nus des esclaves nains
Allant d'une pièce à l'autre,
Emportant les meubles d'art
Et mes plus chères images
Qu'ils arrachent des boiseries d'ébène
Où je les avais peintes.[62]

De son premier royaume, il ne reste plus que le bruit léger que font les esclaves nains, gardiens des trésors de l'inconscient. Désormais le poète sera ". . . la reine d'un château noir,"[63] d'un château vide d'un "Royaume Perdu."[64]

Je suis la reine d'un château noir.
J'entends pleurer les jets d'eau
Dans les vasques de marbre noir.

J'ai fait cent fois
Le tour de mon ténébreux domaine
Et du jardin intérieur
Où pleurent
Des fontaines noires:
Pas un oiseau,
Pas une fleur,
Seul demeure
Le chant monotone de l'eau
Confondu à la trame du silence.

Les fêtes se sont éteintes
Et l'écho même des fêtes
Dans la vastitude des salles et des corridors.[65]

Puisque le poète n'en est pas tout à fait à l'éveil de son Moi, il habite encore ce château vide. Mais le poète évoque déjà le temps

où le paradis ne sera plus qu'un souvenir.

Déjà j'évoque le temps
Où me sera interdite la chambre où je suis.
J'imagine le sombre et dernier étui
De mes cheveux monstrueusement longs,
Froids comme des feuilles, la nuit,
M'enveloppant toute.

Et là, sans espace,
Reçue en moi-même,
J'entendrai toujours la même voix,
Egale et mouillée,
Chantant contre ma poitrine
Un lointain Royaume Perdu,
Aux rites étranges et somptueux,
Et ce fragile empire que j'eus
Sur un peuple d'Ombres.[66]

L'éveil du Moi conscient ne va donc pas tarder. Car déjà, le mystère s'enfuit. Le Temple, la déesse, le rite, enfin tout ce qui suggère le monde sacré du premier paradis, disparaît lentement.

Le Temple aux sauvages colonnes
N'a rien retenu
De la déesse et du rite sacré.

C'est un temple à ciel ouvert,
Un sous-bois perméable à la venue
Et à la fuite du mystère.[67]

Le vide remplace la plénitude de la vision paradisiaque et le silence remplace la musique intérieure. Dorénavant, le poète se retrouve seul, ayant perdu la source du don.

La source du silence
A envahi la source de la musique intérieure,
Et la source de la danse est tarie
Au coeur tari de la musique et de la lumière.

La mer du silence
A bu les lignes éphémères.
Solitude! Solitude!
Je voudrais retrouver
Le fil invisible de la danse,
Depuis sa secrète brisure
Jusqu'à la source du don.[68]

Le paradis à jamais perdu, le poète quitte le cercle enchanté de l'ouroboros qui désormais ne lui livre aucun secret. Entouré de silence et de solitude, il découvre "En premier plan"[69] sa propre figure, ce Moi qui prend ". . . toute la place."[70]

Soudain, sans que rien
Ne s'enfuie,
Dans le calme
Une figure a monté;
Un être a pris toute la place,
En premier plan,
Puis toute la féerie
Est devenue figurante.[71]

Peut-on savoir précisément à quel moment le poète naît à lui-même? Cette naissance s'est-elle produite lors d'une nuit longue et tranquille? N'importe, puisqu'elle était inévitable.

Gratuite
Comme la Grâce
Et la nuit,
Ma douleur
Est venue.

Depuis longtemps,
Sans doute,
Elle avait creusé là
Sa place en nous.

Présence invisible,
Présence qui pèse
Sans encore se nommer,
Puis quel est ce mal,
Cette souffrance centrée
Qui se découvre
Un jour tout établie?

Sans connivence,
Libre et nue,
Sans conscience,
Elle travaille en nous.[72]

Ainsi, le poète découvre, en lui, une nouvelle présence dont le poids lui pèse. Pour le poète, cette présence n'a pas encore de nom. Elle n'est que douleur et souffrance puisqu'elle remplace ". . . toute

la féerie"[73] qui lui était si chère. Nul doute que le poète saura un jour lui donner son nom car déjà il ressent toute l'importance de cette nouvelle présence. Cette souffrance centrée, au plein coeur du poète, c'est la première souffrance d'Adam; c'est le premier mal de l'homme; c'est le Moi conscient.

Quelles seront les conséquences de la naissance du Moi? "Entière et seule,"[74] l'état de participation mystique étant désormais impossible, le poète ressent tout le poids de sa solitude et par conséquent sa faiblesse et sa lassitude.

Faiblesse, faiblesse, ma faiblesse,
Petit chat maigrichon,
Petit chat aux yeux pâles,
A la robe de misère.

Petit chat que je retrouve au fond de moi,
Dont une minute de silence
Suffit à faire sourdre la voix plaintive,
La voix plaintive dans le mystère de la brume.
O la brume sur la ville mouillée,
La brume que traverse une voix blessée.

Faiblesse, ma faiblesse,
Pitié, ma pitié,
Petit chat aux yeux pâles
Que je berce en mes bras.
Lassitude, ma faiblesse
Que je n'endors pas en mes bras.[75]

La ". . . ville mouillée"[76] est à jamais perdue. La brume, symbole de l'indéterminé, symbole de la "période transitoire entre deux états,"[77] phénomène qui "est censé précéder les révélations importantes" et "le prélude à la manifestation,"[78] a tout recouvert des anciennes appartenances du poète. Mais celui-ci ne peut accepter cet état d'isolement. Faible, malheureux, aliéné, le poète s'obstine à chercher le paradis perdu.

Je voudrais retrouver
Le fil invisible de la danse,
Depuis sa secrète brisure
Jusqu'à la source du don.[79]

Le poète cherche "Le fil invisible,"[80] c'est-à-dire l'agent qui le relie au Centre et qui, tout comme la danse, lui permettra de s'identifier et de participer au monde enchanté de son premier paradis. Il ". . . s'obstine à chercher" "L'antique temple du feu."[81]

Face à la réalité extérieure qui le détruit, le poète ne se contente donc plus d'examiner ses souvenirs, il désire à n'importe quel prix retrouver le refuge de l'ouroboros.

Je voudrais un havre de grâce
Pour y conduire mes difformes vaisseaux,
Faits domme des sabots,
Ridicules jouets pour un enfant qui pleure.[82]

Pour assouvir ce désir, ce besoin de refuge, le poète accepte de faire face à la mort, sachant que celle-ci ne sera, en somme, qu'un profond sommeil suivi d'une renaissance. Le poète est encore suffisamment près du monde de l'ouroboros pour percevoir le double visage de celui-ci. Ainsi la mort qui contient la promesse de renaissance n'est pas une chose à craindre. Elle n'est que l'écho du paradis que le poète vient à peine de quitter.

La Mort m'accompagne
Comme une grande personne qui me tiendrait la main.

Même quand elle paraît séparée de moi,
Je sais que je me meus dans son rayonnement.

Elle est debout dans une chambre secrète,
Au plus profond de mes songes.

Son visage est absent,
Sa main qui me touche
N'est ni décharnée, ni hideuse,
Seulement un lien spirituel et majestueux.

Elle est voilée,
Comme un voile d'eau,
Ni linge ni suaire.

Elle se tient
Comme dans une source,
La plus profonde source
Des plus profondes eaux.

Elle ne m'épouvante pas.
Parfois, je l'oublie;
Et tout d'un coup je la sens là,
Ainsi qu'un enfant qui joue sur la grève
Et qui subitement découvre
La gravité de la mer.[83]

Le refuge que décrit le poète ressemble étrangement au royaume de la Mère Universelle, maîtresse de la vie et de la mort. Notons particulièrement tout le symbolisme qui a trait à l'eau, à la végétation (l'eau verte, les longues herbes en éventail, les coraux) et qui relève donc du domaine de la Mère Terrestre.

Je voudrais un havre de grâce
Pour y conduire mes difformes vaisseaux,
Faits comme des sabots,
Ridicules jouets pour un enfant qui pleure.

Je voudrais que l'eau fût verte,
Habitée d'une verte lumière,
Etrange lumière d'un soleil mort
Qu'un naufrage a enseveli là,
Parmi les coraux et les longues herbes en éventail.

Je voudrais me perdre dans cette eau,
Verte comme les pelouses incandescentes
A l'heure du couchant.

J'y plongerais avec moi
Cet essaim de petits bateaux
Qui ont des noms faciles et courants:
Douleur, Ennui, Colère,
Tristesse, Tristesse, Tristesse.

L'eau m'envahirait, comme la musique,
Peu à peu;
Lucidité dans l'enchantement.
Effroi du plus profond engagement
Don total au sommeil.[84]

De toute évidence, le poète désire se perdre dans l'eau envahissante et dissolvante de l'inconscient, cette eau dont le vert et les ". . . longues herbes en éventail"[85] rappellent toute la fertilité d'un deuxième printemps. Le poète désire retourner à l'inconscient où il saura, malgré la mort qui s'y cache, retrouver le refuge et le sommeil. Le poète est donc conscient du fait suivant: celui qui a quitté le paradis de l'inconscient ne peut y retourner que dans la mort. Ainsi ce retour à l'inconscient, ce désir d'y dormir, c'est l'inceste ouroborique.

Et cet inceste se produit. Le poète assouvit son désir de se perdre dans ". . . cette eau,/Verte comme les pelouses incandescentes."[86] Il coule. Il retourne au fond de l'eau pour y dormir d'un sommeil incestueux.

Le plus grand des navires,
Le vaisseau-amiral
Qui dirigeait la flotte,
Coule aussi.

Je vois sa carène penchée et ouverte
Et la Conscience qui entre dans la mort.[87]

Dans un merveilleux poème intitulé "Ballade d'un enfant qui va mourir" le poète résume toute l'histoire de son développement. Cette ballade, cependant, se terminera dans la mort. Ainsi, à cause de la magnifique description de l'inceste ouroborique qu'il contient, nous nous permettons de citer tout le poème malgré sa longueur.

Je suis cet enfant qui joue du triangle;
Ah! que le son est aigu,
Ah! qu'il est d'argent.

Ma voix vibre et tremble
Dans le monde vide.
Ah! que le monde est sourd,
Ah! que ma voix tremble.

Le son le plus haut,
Le plus clair
Qui déchire l'air
Comme des grelots de cristal,
Des larmes cristallisées
Qui s'entrechoquent dans leur transparence.

Je marche en chantant.
Ah! que l'écho est long
Derrière moi.

Les rues sont pavées de galets ronds,
Mes pieds tournent,
Les maisons sont mortes
Et tout le monde aussi;
Je n'entends plus leurs voix,
Leurs voix graves et fortes.

Il n'y a plus dans la ville
Que ma voix aiguë,
Que ma voix haute,
Que ma voix d'argent.

Déjà je sens l'odeur de la mer.
Ah! qu'elle est amère,
Et que je suis seul ici.

Où est la Mort?
A-t-elle emporté tous les morts?
Pourquoi sont-ils silencieux
S'ils sont encore ici?

Voilà que j'ai traversé la ville
Où pas un mort ne m'a souri
Où donc sont-ils?

Ma voix tremble
Et se perd
Dans la mer
Sonore de tous les vents intérieurs,
De toutes les immortelles tempêtes,
Ah! que son odeur est amère.

Ma voix est perdue;
Ah! que la voix de la mer
Est puissante.

Je ne me souviens plus
Ni de la voix des autres,
Ni de la mienne.

Je n'ai jamais vu la Mort.
Son visage est-il beau
Comme celui de ma mère?
Je ne sais pas,
Je ne sais pas.

Voilà que j'ai perdu
Le visage de ma mère;
Dans ma mémoire
Je ne le retrouve plus.
Je ne sais plus,
Je ne sais plus.

Je n'ai jamais vu le visage de la Mort.
Ah! que la mer est caressante;
Elle baise mes pieds
En lames douces.

Elle monte vers moi
En me caressant.
J'ai pris sur moi son odeur amère.

Je suis en elle,
Mêlée à elle
Comme le sel.

Je marche au fond de la mer,
Je respire l'eau,
Calmement, comme de l'air.
Tout est vert et translucide;
J'habite un palais vert.

J'ai tendu un hamac
Aux lâches mailles liquides,
Entre deux branches marines
Je dors.

Demain j'explorerai l'immensité
Aux pentes douces,
J'irai à la recherche des morts,
J'enfoncerai dans le profond désert
Sans aventure de l'Eternité,
J'irai tout au long des jours confondus,
A la rencontre de ce visage inconnu
Dont je goûte déjà sur moi l'odeur amère.[88]

Bien que l'analyse détaillée de ce poème démontre plus clairement le cheminement que suit le poète lors de son développement, nous nous contenterons de résumer rapidement certains grands thèmes du poème afin

de ne pas perdre de vue le fait que ce poème a surtout été cité pour démontrer l'inceste ouroborique.

Notons tout d'abord que le poète semble préciser tout le symbolisme qui a trait à l'inconscient. On retrouve, en plus de l'aspect ouroborique que présente l'image du désert de l'Eternité, où les jours se confondent, le visage de la Mère Universelle qui se confond au visage de la mère personnelle. Ainsi tout le paysage paradisiaque est remplacé par l'image de la mer, de la végétation marine, de la maison et de la ville.

Notons également le double aspect de la mer-mère.

En plus de la présence de la Mort et de toutes les images qui s'y rattachent, ce poème contient également tout un symbolisme qui évoque l'aspect maternel et régénérateur de la mer-mère.

Le monde du Moi est symbolisé par la présence de l'enfant à la voix tremblante, de ". . . l'enfant qui joue du triangle."[89] Le lecteur voudra bien se souvenir de la signification du chiffre trois et du symbole du jeu. L'enfant est donc celui qui est en voie de développement. Mais la route est longue, pénible et solitaire.

> Je marche en chantant.
> Ah! que l'écho est long
> Derrière moi.
>
> Les rues sont pavées de galets ronds,
> Mes pieds tournent,
> . . . .
>
> Il n'y a plus dans la ville
> Que ma voix aiguë,
> Que ma voix haute,
> Que ma voix d'argent.[90]

Voilà précisément pourquoi il est à la recherche de la Mère. Elle est la source de refuge dans laquelle l'enfant peut dormir d'un sommeil

incestueux et par conséquent fuir la réalité extérieure et le poids de sa propre solitude. Il acceptera donc passivement la désintégration de sa conscience et ainsi la mort.

> Je suis en elle,
> Mêlée à elle
> Comme le sel.
>
> . . . .
>
> Je dors.[91]

Comme il est doux ce sommeil incestueux. Il assouvit tous les désirs, il cache toutes les peines et surtout, il libère le poète de sa propre conscience.

> Ah! que la pluie dure!
> Lente fraîcheur
> Sur le monde replié
> Passif et doux.
>
> Pluie pluie
> Lente lente pluie
> Sur celle qui dort
> Ramenant sur soi le sommeil transparent
> Tel un frêle abri fluide.
>
> Séjour à demi caché
> Sous la pluie
> Cour intérieure dérobée
> Où les gestes de peine
> Ont l'air de reflets dans l'eau
> Tremblante et pure
>
> Toutes les gouttes du jour
> Versées sur celle qui dort.
> Nous n'apercevons son coeur
> Qu'à travers le jour qu'il fait
>
> Le jour qu'elle ramène
> Sur sa peine
> Comme un voile d'eau.[92]

Dans cet ". . . abri fluide"[93] le poète échappe donc à la douleur d'être.

Mais l'inceste ouroborique n'est pas uniquement source de mort. Celle-ci sera nécessairement suivie d'une renaissance cyclique, grâce

à l'impulsion régénératrice de la mère. L'éveil se fera ". . . au seuil d'une fontaine,"[94] symbole par excellence de la régénération et de la purification.

> Quand tu descendras dans la demeure d'Hadès, tu verras, à gauche de la porte, près d'un cyprès blanc, une fontaine. C'est la fontaine de l'oubli. Ne bois pas de son eau. Va plus loin. Tu trouveras une eau claire et fraîche, qui sort du lac de la mémoire. Alors tu t'approcheras des gardiens du seuil, et tu leur diras: Je suis un enfant de la terre et du ciel, mais ma race est du ciel. Alors ils te donneront à boire de cette eau, et tu vivras éternellement parmi les héros.[95]
>
> D'après les traditions orphiques, deux fontaines se trouvent aux portes des Enfers; il faut être de la race du Ciel, des êtres spiritualisés, pour boire des eaux de la fontaine de mémoire, qui confèrent la vie éternelle.[96]

> O! spacieux loisir
> Fontaine intacte
> Devant moi déroulée
> A l'heure
> Où quittant du sommeil
> La pénétrante nuit
> Dense forêt
> Des songes inattendus
> Je reprends mes yeux ouverts et lucides
> Mes actes coutumiers et sans surprises
> Premiers reflets en l'eau vierge du matin.
>
> La nuit a tout effacé mes anciennes traces.
> Sur l'eau égale
> S'étend
> La surface plane
> Pure à perte de vue
> D'une eau inconnue.
>
> Et je sens dans mes doigts
> A la racine de mon poignet
> Dans tout le bras
> Jusqu'à l'attache de l'épaule
> Sourdre un geste
> Qui se crée
> Et dont j'ignore encore
> L'enchantement profond.[97]

Purifié, régénéré, la nuit ayant ". . . tout effacé [ses] anciennes traces,"[98] le poète quitte "La pénétrante nuit"[99] du sommeil et retrouve en plus de ses ". . . actes coutumiers et sans surprises,"[100] "La surface plane"[101] "D'une eau inconnue"[102] et la sensation d'un nouveau geste.

Le retour à la mère où l'inceste ouroborique est donc source de sécurité, refuge, abri, source de mort et source de renaissance. Ainsi le jeune Moi accepte volontairement de retourner à la Mère.

Malheureusement cette attitude purement positive sera de courte durée. Grâce à son évolution, le Moi découvrira vite la dualité de la Mère sans pour autant la séparer complètement. Son attitude deviendra donc ambivalente et le poète se retrouvera dans l'impasse suivante: tenter de retrouver le paradis perdu de l'inconscient afin de s'y réfugier et d'y renaître, refuser simultanément d'accepter son aspect dégénérateur. L'inconscient deviendra donc un lieu qu'il faudra absolument retrouver et absolument éviter.

L'attitude du poète envers la réalité extérieure sera également ambivalente. Ne pouvant faire taire son désir d'indépendance, il ne peut non plus soutenir les assauts du monde et encore moins le poids de sa solitude. Impuissant, cerné de toute part, il se réfugiera tout d'abord dans la peur et au niveau subséquent dans la rage et l'autodestruction.

Cette ambivalence du poète envers le monde et envers l'inconscient est surtout évidente dans la poésie du deuxième recueil Le Tombeau des rois. Bien qu'il soit nécessaire de présenter chaque attitude séparément--l'étude de la réaction négative envers la Mère et envers le monde

suivie de l'étude de la réaction positive--nous tenons à avertir le lecteur qu'une telle suite chronologique ne met pas du tout en évidence l'état des choses. L'ambivalence, rappelons-le, provient de deux émotions très souvent exprimées au même moment et avec une multitude de nuances. Ainsi très peu de poèmes contiennent une attitude en particulier. Nous nous limiterons donc à l'étude assez générale de chaque attitude dans l'espoir d'en démontrer la présence, l'effet et la cause, le lecteur tenant compte du caractère simultané, cyclique et répétitif de chaque attitude.

Le jeune Moi, encore trop faible pour maintenir son autonomie, désire ardemment retourner au sein de l'inconscient. Ce retour s'effectue, tel que démontré, lors de l'inceste ouroborique. Par contre, une des conséquences de l'inceste étant la renaissance, le Moi va retrouver sa place dans le monde et sa solitude. Bien que ses forces aient été augmentées par ce retour aux sources, le Moi est encore captif de sa propre indépendance et de sa propre impuissance.

Ile noire
Sur soi enroulée.
Captivité.[103]

Le monde extérieur ne présente pas non plus d'issue.

Retourne sur tes pas ô ma vie
Tu vois bien que la rue est fermée.

Vois la barricade face aux quatre saisons.[104]

Bien au contraire. Bien que le Moi n'en soit plus à son premier printemps, il ne peut soutenir la réalité extérieure sans ressentir une très grande lassitude.

Notre fatigue nous a rongées par le coeur
Nous les filles bleues de l'été
Longues tiges lisses du plus beau champ d'odeur.[105]

Puisque le Moi ne peut tolérer ni sa propre indépendance, ni la réalité extérieure, il désire retourner à l'inconscient.

Rentre vite chez toi
Découvre la plus étanche maison
La plus creuse la plus profonde.[106]

Notons cependant que le poète participe plus activement à ce retour.

Hier
Nous avons mangé les plus tendres feuilles du sommeil.[107]

(Rappelons-nous, grâce à l'exemple suivant, le manque d'activité que témoignait le poète dans le passé.)

Quel est ce flux

Et ce reflux
Qui montent sur moi,
Et me font croire
Que je m'étais endormie,
Sur une île,
Avant le montant,
Et que les vagues
Maintenant
Me surprennent
Tout alentour?[108]

Désormais le Moi sera davantage actif puisqu'il se développe de plus en plus. Ainsi sa participation, soit au monde extérieur, soit au monde de l'inconscient, soit à sa propre réalité sera de plus en plus évidente.

Et le retour à l'inconscient s'effectue.

La nuit
Le silence de la nuit
M'entoure
Comme de grands courants sous-marins.

Je repose au fond de l'eau muette et glauque.
J'entends mon coeur
Qui s'illumine et s'éteint
Comme un phare.

Rythme sourd
Code secret
Je ne déchiffre aucun mystère.

A chaque éclat de lumière
Je ferme les yeux
Pour la continuité de la nuit
La perpétuité du silence
Où je sombre.[109]

A la lumière de la conscience l'inconscient est devenu la nuit, l'envers du monde, d'où ne s'échappe aucun mystère.

L'une de nous se décide
Et doucement approche la terre de son oreille
Comme une boîte scellée toute sonore d'insectes prisonniers
Elle dit: "La prairie est envahie de bruit
Aucun arbre de parole n'y pousse ses racines silencieuses
Au coeur noir de la nuit.
C'est ici l'envers du monde
Qui donc nous a chassées de ce côté?[110]

Le poète ressent donc une certaine anxiété face à l'inconscient dont il reconnaît toute la redoutable puissance secrète et cachée.

N'allons pas en ces bois profonds
A cause des grandes fontaines
Qui dorment au fond.

N'éveillons pas les grandes fontaines
Un faux sommeil clôt leurs paupières salées
Aucun rêve n'y invente de floraisons
Sous-marines et blanches et rares.[111]

L'inconscient n'est donc plus un souvenir heureux, imprégné de lumière et de chaleur.

Le Moi est définitivement conscient de l'aspect destructif de l'inconscient.

Gare aux courants du fond,
Au sel, aux algues,
Et aux beaux noyés
Qui dorment les yeux ouverts
En attente de la tempête
Qui les ramènera
A la surface de l'eau
Entre les cils.[112]

Bien que ce poème fasse partie du premier recueil, notons que le même thème est repris au deuxième recueil.

> Il y a certainement quelqu'un
> Qui m'a tuée
> Puis s'en est allé
> Sur la pointe des pieds
> Sans rompre sa danse parfaite.[113]

Ainsi, la mort au sein de l'inconscient n'est plus uniquement ce doux sommeil plein de songes et de souvenirs, sommeil qui réussit à effacer toutes les traces d'une existence antérieure.

La perception de cet aspect destructif de l'inconscient produira diverses réactions de la part du poète. Notons tout d'abord qu'il est conscient de sa propre mort.

> Une petite morte s'est couchée en travers de la porte.
>
> Nous l'avons trouvée au matin, abattue sur notre seuil
> Comme un arbre de fougère plein de gel.
>
> Nous n'osons plus sortir depuis qu'elle est là.
> C'est une enfant blanche dans ses jupes mousseuses
> D'où rayonne une étrange nuit laiteuse.[114]

Le poète semble assez bien accepter de vivre sa mort:

> Il faut bien vivre ici
> En cet espace poli.[115]

Mais il y pose certaines conditions:

> J'ai des vivres pour la nuit
> Pourvu que je ne me lasse
> De ce chant égal de rivière
> Pourvu que cette servante tremblante
> Ne laisse tomber sa charge d'odeurs
> Tout d'un coup
> Sans retour.[116]

Cette mort ne doit pas être définitive car déjà le poète se sent de plus en plus à l'étroit derrière

> Cette femme à sa fenêtre
> La place des coudes sur l'appui

La fureur vermeille jointe à côté
Bel arbre de capucines dans un grès bleu

. . . .

Lieu sourd où cet homme de sel
N'a que juste l'espace
Entre cette femme de dos et le mur
Pour maudire ses veines figées à mesure qu'il respire
Sa lente froide respiration immobile.[117]

Le poète possède également une attitude positive envers l'inconscient bien qu'il ne soit plus l'enfant du paradis perdu. On retrouve cette vision positive dans plusieurs poèmes de ce deuxième recueil. Mais puisque la majorité de ceux-ci présente surtout l'aspect unificateur du Soi, nous nous limitons, pour l'instant, au poème suivant:

Miel du temps
Sur les murs luisants
Plafond d'or
Fleurs des noeuds coeurs fantasques du bois

Chambre fermée
Coffre clair où s'enroule mon enfance
Comme un collier désenfilé.

Je dors sur des feuilles apprivoisées
L'odeur des pins est une vieille servante aveugle
Le chant de l'eau frappe à ma tempe
Petite veine bleue rompue
Toute la rivière passe la mémoire.

Je me promène
Dans une armoire secrète.
La neige, une poignée à peine,
Fleurit sous un globe de verre
Comme une couronne de mariée.
Deux peines légères
S'étirent
Et rentrent leurs griffes.

. . . .

Il n'y a ni serrure ni clef ici

Je suis cernée de bois ancien.
J'aime un petit bougeoir vert.

Midi brûle aux carreaux d'argent
La place du monde flambe comme une forge
L'angoisse me fait de l'ombre
Je suis nue et toute noire sous un arbre amer.[118]

Cette vision de l'inconscient n'a rien de terrifiant malgré la mort qu'elle comporte. L'inconscient a repris son caractère d'abri, et de refuge contre la réalité extérieure. Il est redevenu "La place du monde,"[119] c'est-à-dire le centre du monde. Sous l'aspect de la chambre qui symbolise "le lieu de la mort du vieil homme et de la naissance de l'homme nouveau"[120] puisque l'initié y passe la nuit dans l'espoir de renaître, l'inconscient est à nouveau source de mort mais aussi de renaissance. C'est le monde clos, fluide, riche, rempli de souvenirs de l'ouroboros retrouvé. Mais à quel prix!

Je suis nue et toute noire sous un arbre amer.[121]

Cette vision positive de l'inconscient se termine donc dans la mort appelant ainsi à nouveau une réaction négative de la part du poète. Les séjours de celui-ci dans la réalité extérieure produiront également ce même genre de réaction ambivalente. La situation du poète se résume ainsi:

Les morts me visitent
Le monde est en ordre
Les morts dessous
Les vivants dessus.

Les morts m'ennuient
Les vivants me tuent.[122]

Ainsi le Royaume Perdu est devenu le ". . . Paradis déchiré!"[123] par l'ambivalence puisque

Les douleurs séchées
Algues, ô mes belles mortes,
L'amour changé en sel
Et les mains à jamais perdues.

Sur les deux rives fume mon enfance
Sable et marais mémoire fade
Que hante le cri rauque
D'oiseaux imaginaires châtiés par le vent.[124]

Quelles seront les réactions du poète face à ce dilemme; tout d'abord la peur, l'impuissance et enfin l'auto-destruction. Mais déjà il s'agit du prochain niveau de développement, l'enfant ayant été remplacé par le Fils et l'Amant. Ainsi il faut remettre à plus tard l'étude des réactions du poète face à l'ambivalence.

DIVISION C

LE FILS-AMANT

Avec l'éveil du Moi conscient débute le deuxième niveau de développement de la conscience: le niveau du Fils-amant, niveau que Neumann appelle "The Great Mother." Au cours de ce deuxième niveau, l'image de l'inconscient se différencie davantage et le double visage de la Mère se précise. Ce phénomène se produit grâce à la croissance du Moi.

> We designate the symbols belonging to an archetype as its symbol group or symbol canon. A difficulty arises, however, from the fact that this co-ordination is not unequivocal. For "the single archetypes are not isolated from each other in the unconscious, but are in a state of contamination, of the most complete, mutual interpenetration and interfusion." This contamination is proportionately greater as the differentiating consciousness is weaker; it diminishes as consciousness develops and--what amounts to the same thing--learns to make clearer differentiations.
>
> Thus to the differentiation of consciousness corresponds a more differentiated manifestation of the unconscious, its archetypes and symbols. As consciousness unfolds, the unconscious manifests itself in a series of forms, ranging from the absolute numinosity of the "archetype an sich," through the scarcely definable image paradox of its first emergence--in which images that would seem to be mutually exclusive appear side by side--to the primordial archetype.[1]

Ce deuxième niveau de développement est donc surtout caractérisé par la dualité perçue mais non séparée. Le Moi sera donc confronté simultanément par la double image de la Bonne Mère et de la Mère Terrible. Sa réaction étant ambivalente, il devient le Fils-amant de la Mère.

> The figure of the son-lover follows on the stage of embryo and child. By differentiating himself from the unconscious and reaffirming his masculine otherness, he very nearly becomes the partner of the maternal unconscious; he is her lover as well as her son. But he is not yet strong enough to cope with her, he succumbs to her in death and is devoured.[2]

Les études ethnographiques et mythologiques de Neumann démontrent que ce niveau de développement a également été vécu par la collectivité. A titre d'intérêt et pour faciliter la compréhension du caractère mythologique des symboles que l'on retrouve à ce niveau, nous inclurons quelques exemples de la manifestation collective de l'étape du Fils-amant.

> This early stage of conscious-unconscious relations is reflected in the mythology of the Mother Goddess and her connection with the son-lover. The Attis, Adonis, Tammuz, and Osiris figures in the Near Eastern cultures are not merely born of a mother; on the contrary, this aspect is altogether eclipsed by the fact that they are their mother's lovers: they are loved, slain, buried and bewailed by her, and are then reborn through her.[3]

> Central to the great Cretan fertility cult is the bull, the male instrument of fertility and also its victim. He is the chief protagonist in the hunts and festival games; his is the blood of the offerings; his head and horns are, besides the double ax, or labrys (the sacrificial implement), a typical symbol in Cretan shrines. This bull symbolizes the youthful god, son-lover of the Great Mother, who, as the Europa of Greek mythology, reigned in Crete.[4]

En dépit du grand intérêt que comporte la manifestation mythologique et collective de ce deuxième niveau il ne faut pas perdre de vue le fait que celui-ci est d'abord et avant tout la manifestation d'un état psychique--état qui se retrouve également chez l'individu.

> Although this situation is an historical and cultural one, it must be understood in terms of the psychological evolution of the ego. The relation of son-lover to Great Mother is an archetypal situation which is operative even today, and the overcoming of it is the precondition for any further development of ego consciousness.[5]

L'analyse suivante aura donc pour objet l'explication de cette situation archétypale--c'est-à-dire la relation qui existe entre le Fils-amant et la Mère. Nous étudierons successivement les thèmes

suivants: d'abord un aperçu assez général du monde de la Mère; ensuite l'étude détaillée du Fils-amant, c'est-à-dire de son état, de son développement, de son rôle, de son sort, de son activité et des conséquences de celle-ci. L'étude du symbolisme que présente ce niveau ne sera pas limitée à une section spécifique puisque l'étude de certains thèmes nécessitera l'explication immédiate des symboles qui s'y rattachent.

A ce niveau de développement le Moi distingue clairement les deux visages de la Mère sans pour autant les séparer complètement. Celle-ci apparaît donc sous l'aspect de la Bonne Mère, l'eau qui soutient le foetus et sous l'aspect de la Mère Terrible, les eaux destructrices de l'abîme. Cette dualité de la Mère produit ce que Neumann appelle "The Great Mother" et ce que nous appelons la Mère Universelle.

Sous son aspect positif, la Mère Universelle est la déesse de l'amour et de la fertilité. Elle préside à toutes les naissances et assure la renaissance de la végétation et de l'homme. Mais pour assurer la fertilité, elle réclame des sacrifices de sang, celui-ci étant sa nourriture de prédilection puisqu'il est source de vie. Ainsi apparaît son aspect destructif: elle devient déesse de la mort et de l'Hadès, le gouffre qui menace de dévorer le Moi adolescent.

> Wherever the harmful character of the Great Mother predominates or is equal to her positive and creative side, and wherever her destructive side--the phallic element--appears together with her fruitful womb, the uroboros is still operative in the background. In all these cases, the adolescent stage of the ego has not been overcome, nor has the ego yet made itself independent of the unconscious.[6]

La Mère Universelle est donc maîtresse chthonienne de la vie et de la mort, la personnification de la grande loi cosmique qui dit qu'il ne peut y avoir de vie sans le sacrifice de la mort.

Le Moi qui perçoit la dualité de la Mère est également le Moi qui se veut différent et distinct de celle-ci. Malgré son désir d'indépendance le Moi adolescent fait encore figure de Fils puisqu'il naît et dépend de la Mère. Par contre, il est évident que son autonomie, et par conséquent sa force sont beaucoup plus considérables qu'ils ne l'étaient lors du niveau précédent. Mais le Fils est encore bien trop faible pour maintenir l'équilibre entre lui et l'inconscient.

A titre d'Amant il est celui qui retourne à la Mère et qui, par le sacrifice de sa mort, assure la fertilité de celle-ci. Il n'est donc que le compagnon phallique de la Mère, l'agent fertilisateur, dont l'existence est collective et rituelle, et celui qui assure sa propre renaissance cyclique et anonyme. Il est le jeune dieu de la fertilité et de la végétation et son existence fait fructifier la terre. Mais il est aussi la végétation qu'il produit puisqu'à sa maturité il est tué et moissonné.

S'il veut assurer sa renaissance le Fils ne peut échapper au sacrifice de la mort, bien qu'il n'en soit pas l'initiateur. Malgré l'aspect terrifiant de la Mère le Fils ne peut lui résister; elle le fascine et l'ensorcelle. Séduit, le Moi, impuissant et presqu'entièrement passif, se livre à la Mère afin que s'accomplisse la promesse de renaissance.

> The earliest [stage] is marked by a natural surrender to fate, to the power of the mother or uroboros. At this stage, suffering and sorrow remain anonymous; the young flower-like gods of vegetation, doomed to die, are still close to the stage of the sacrificed child. Implicit in this stage is the pious hope of the natural creature that he, like nature, will be reborn through the Great Mother, out of the fullness of her grace, with no activity or merit on his part. It is the stage of complete impotence against the uroboric mother

> and the overwhelming power of fate, as we still find it in Greek tragedy and particularly in the figure of Oedipus. Masculinity and consciousness have not yet won to independence, and uroboric incest has given way to the matriarchal incest of adolescence. The death ecstasy of sexual incest is symptomatic of an adolescent ego not yet strong enough to resist the forces symbolized by the Great Mother.[7]

Cette mort passive cependant n'est pas le sort du Moi plus actif. Vers la fin de son adolescence le Moi, de plus en plus fort, de plus en plus frustré et apeuré par l'ambivalence qu'il perçoit, tentera de résister à la Mère. Cette résistance prendra la forme de la fuite--fuite qui s'exprime par la folie, le suicide et l'auto-emasculation, c'est-à-dire par le sacrifice négatif.

> The transition to the next stage is formed by the "strugglers." In them, fear of the Great Mother is the first sign of centroversion, self-formation, and ego stability. This fear expresses itself in various forms of flight and resistance. The primary expression of flight, which is still completely under the dominance of the Great Mother, is self-castration and suicide (Attis, Eshmun, Bata, etc.). Here the attitude of defiance, the refusal to love, leads, nevertheless, to the very thing the Terrible Mother wants, namely, the offering of the phallus, though the offering is made in a negative sense. The youths who flee in terror and madness from the demands of the Great Mother betray, in the act of self-castration, their abiding fixation to the central symbol of the Great Mother cult, the phallus; and this they offer up to her, albeit with denial in their consciousness and a protesting ego.[8]
>
> Madness is a dismemberment of the individual, just as the dismemberment of the body in fertility magic symbolizes dissolution of the personality.[9]

Ainsi la folie, le suicide et l'auto-emasculation sont tous signes de possession par la Mère; c'est-à-dire symbole de la dissolution de la personnalité. Neumann affirme également qu'au niveau du Fils-amant la mort, l'emasculation et le démembrement sont tous équivalents.

En ce qui concerne l'emasculation cependant Neumann présente la mise en garde suivante:

> In order to avoid misunderstandings let it be emphasized once and for all that wherever in our discussion we speak of castration we mean a symbolic castration, and never a personalistic castration complex acquired in childhood and having concretistic reference to the male genitalia.[10]

Voilà donc les nombreuses manifestations symboliques de la mort du Fils-amant. Qu'elle soit représentée mythologiquement par l'emasculation ou la folie ou encore par le démembrement et le sacrifice, cette mort est elle-même symbole d'un état psychique: la destruction de la personnalité individuelle, du Moi conscient par l'inconscient.

Puisqu'il est progressif, le développement du Moi, de la naissance à la maturité, contient plusieurs étapes et par conséquent une grande variété de comportement. Ceci est déjà sans doute évident grâce aux remarques précédentes. Cependant, l'omission de certains éléments très nécessaires à l'analyse poétique exige les mises au point suivantes.

A cause de sa passivité et de son attitude positive envers la Mère, le jeune Moi est encore très près de l'enfant et son comportement lui ressemble. L'adolescence comme telle ne se produira que lorsque le Moi deviendra de plus en plus épris de lui-même, le personnage mythique de Narcisse étant l'expression symbolique de ce niveau de développement.

Quelle est la signification psychique de ce narcissisme qui occasionne le rejet de la Mère; Neumann l'explique ainsi.

> This turning away from the Great Mother as an expression of centroversion can clearly be seen in the figures of Narcissus, Pentheus, and Hippolytus. All three resist the fiery loves of the great goddesses, but are punished by them or by their representatives. In the case of Narcissus, who rejects love and then becomes fatally infatuated with his own reflection, the turning toward oneself and away from the all-consuming object with its importunate demands is obvious enough. But it is not sufficient to give exclusive prominence to this accentuation and love of one's own body. The tendency of an ego consciousness that is becoming aware of itself, the

> tendency of all self-consciousness, all reflection, to see itself as in a mirror, is a necessary and essential feature at this stage. Self-formation and self-realization begin in earnest when human consciousness develops into self-consciousness. Self-reflection is as characteristic of the pubertal phase of humanity as it is of the pubertal phase of the individual. It is a necessary phase of human knowledge, and it is only persistence in this phase that has fatal effects. The breaking of the Great Mother fixation through self-reflection is not a symbol of autoeroticism but of centroversion.[11]

Mais le narcissisme conduit nécessairement à la mort.

Bien que fatal le narcissisme encourage aussi une plus grande autonomie de la part du Moi. Ainsi le Moi deviendra de plus en plus conscient de l'aspect négatif de la Mère.

> The growth of self-consciousness and the strengthening of masculinity thrust the image of the Great Mother into the background; the patriarchal society splits it up, and while only the picture of the good Mother is retained in consciousness, her terrible aspect is relegated to the unconscious.[12]

Neumann explique le résultat de cette fragmentation de l'archétype.

> The result of this fragmentation is that it is no longer the Great Mother who is the killer, but a hostile animal, for instance, a boar or bear, with the lamenting figure of the good mother ranged alongside.[13]
>
> The emergence of the male killer in the cycle of Great Mother myths is an evolutionary advance, for it means that the son has gained a greater measure of independence. To begin with, the boar is part of the uroboros, but in the end he becomes part of the son himself. The boar is then the equivalent of the self-destruction which the myth represents as self-castration. No paternal character attaches as yet to the male killer; he is merely a symbol of the destructive tendency which turns against itself in the act of self-sacrifice. This dichotomy can be seen in the motif of the hostile twin brothers, the archetype of self-division. Frazer and Jeremias have both amply proved that the hero and the beast that kills him are very often identical, though they offer no explanation of this fact.[14]

Quelle est la signification psychique de la présence du frère jumeau? Au début, le frère jumeau n'est que la manifestation symbolique de l'auto-destruction, c'est-à-dire de l'attitude négative du Moi qui,

dans son désir de fuir l'inconscient, s'auto-détruit. Cependant pour le Moi qui en est presque à la maturité, la présence du frère jumeau démontre que le conflit entre le Moi et l'inconscient tire à sa fin puisque le Moi est maintenant face à un adversaire à sa taille. Ainsi la signification du frère jumeau varie selon le niveau de développement du Moi. Comme toute manifestation archétypale, le symbole est à la fois la représentation de l'état psychique et l'impulsion qui motive le dépassement de cet état lui-même.

Le Moi qui peut maintenant se défendre peut également résister quelque peu à la mort.

> Death is not the end, but a crossing over. It is a fallow period, but also the refuge afforded by the mother. The dying ego does not rejoice when it finds itself "back again" in the mother and no longer in existence; it shoots its life-will beyond death and passes through it into the next lap of the journey, into the new.[15]

Cette résistance à la mort marque la fin du niveau du Fils-amant et le début du niveau de la séparation des parents primordiaux.

Ces quelques remarques au sujet du comportement du Fils-amant sont malheureusement à peine suffisantes. Nous espérons seulement avoir démontré, par l'étude de certaines manifestations symboliques, que le développement et l'activité du Moi sont progressifs.

DIVISION D

LE NIVEAU DU FILS-AMANT DANS LA POESIE

Cette deuxième division d'analyse poétique, dont l'objet est de démontrer la présence du niveau du Fils-amant dans la poésie du deuxième recueil, doit, d'abord et avant tout, présenter l'avertissement suivant. Le niveau du Fils-amant n'est pas nécessairement la suite chronologique du niveau précédent. Ainsi certains thèmes étudiés lors de l'analyse poétique du niveau précédent seront de nouveau présentés ici. Cependant pour éviter, autant que possible, la répétition inutile, nous nous contenterons d'y référer d'une façon très générale, tout en espérant que le lecteur ne se sentira pas dupé. Ainsi, le premier thème de cette deuxième division analytique, à savoir le thème de la dualité, sera étudié de façon assez générale. Par contre, les thèmes suivants: l'activité du Fils-amant, ainsi que les conséquences positives et négatives de celle-ci seront étudiés d'une façon aussi complète que possible.

Le niveau Fils-amant est surtout caractérisé par la dualité. Comme nous l'avons fait remarquer dans la section analytique précédente, le Moi perçoit clairement le double aspect de la réalité extérieure et de l'inconscient, c'est-à-dire de la Mère. Ainsi, le Moi devient vite victime de cette perception ambivalente et le "Royaume Perdu"[1] se métamorphose en "Paradis déchiré,"[2] le retour à l'inconscient s'avérant à la fois de plus en plus nécessaire et de plus en plus répugnant.

Cette attitude ambivalente donne naissance à un comportement à la fois négatif et positif, et tout comme l'indique le nom Fils-amant, le Moi devient détenteur d'une double personnalité. Il sera le Fils

lorsqu'il retourne à la mère dans le désir passif d'y renaître, il sera l'Amant actif lorsqu'il est l'initiateur de sa propre renaissance, c'est-à-dire qu'il se mutile dans l'espoir d'assurer la fertilité de la mère.

Nous avons eu cette idée
De planter nos mains au jardin

Branches des dix doigts
Petits arbres d'ossements
Chère plate-bande.

Tout le jour
Nous avons attendu l'oiseau roux
Et les feuilles fraîches
A nos ongles polis.[3]

Evidemment le Fils-amant est beaucoup plus indépendant et beaucoup plus fort qu'il ne l'était au niveau précédent. Il sera donc plus actif dans ses relations avec la Mère, son activitié étant parfois positive et parfois négative comme l'exige la dualité qui le caractérise.

Dans un premier geste négatif et actif le poète affirme son autonomie:

Nous affichons
Notre profonde différence
En silence.[4]

Il se veut différent et par conséquent ce mouvement d'indépendance se traduira par le désir de fuir.

L'expression concrète de cette fuite sera l'autodestruction sous forme de rage, de folie, de suicide, de mutilation et de narcissisme, ce dernier marquant tout de même un certain progrès.

Roulée dans ma rage
Comme dans un manteau galeux
Je dors sous un pont pourri
Vert-de-gris et doux lilas.[5]

Cette rage passive cependant est vite remplacée par la rage active des vers suivants:

La rage
Qui oppresse notre poitrine
La corde que nous tenons
Et la poutre d'ébène
Que nous cherchons
Au grenier
De la plus douce tourelle.[6]

La rage active se termine donc par le suicide, par la mutilation de soi.

Dans un réduit
Très clair et nu
On a couvert son coeur
En toute pitié:

Fruit crevé
Fraîche entaille
Lame vive et ciselée
Fin couteau pour suicidés.[7]

A la rage, au suicide et à la mutilation s'ajoute la folie de celui qui ne peut supporter ni les vivants, ni les morts:

Les morts m'ennuient
Les vivants me tuent.

J'ai allumé
Deux fleurs tremblantes,
J'ai pris mes yeux
Dans mes mains
Comme des pierres d'eau

Et j'ai dansé
Les gestes des fous
Autour de mes larmes
En guise de fête.[8]

Etrange bachanale, orgie de douleur face à une situation sans issue qu'il faut tout de même tenter de fuir.

Mais l'auto-destruction ne satisfait pas son désir d'en finir avec tout ça. Dans une tentative désespérée, car il reconnaît son impuissance, le poète essaie également de

Tout détruire
Le village
Et le château.[9]

Surtout, il faut détruire le souvenir du royaume perdu.

Ce mirage de château
A la droite
De notre enfance.[10]

Lors d'un inventaire douloureux où le poète a "Des deux mains plongées"[11] "Tout sorti. . ." ". . . tout saisi,"[12] celui-ci ne retrouve aucune trace de ses anciennes appartenances.

La châsse d'or
Que nous avions faite au mystère
Se dresse pillée
Spacieux désert.[13]

Mais notons cependant qu'il découvre

Sur une table sans pieds
Son propre visage rongé
Qu'on a aussitôt jeté.[14]

Ce désir de fuir que le poète exprime par la rage, le suicide, la mutilation, la folie et l'auto-destruction n'est pas cependant le seul geste négatif que pose le moi désireux d'affirmer son autonomie. Tout comme Narcisse, le poète va découvrir dans ". . . ce miroir limpide,"[15] ". . . cette soeur que nous avons."[16] Ainsi l'activité négative du poète prendra la forme de l'auto-réflection.

La seule occupation possible ici
Consiste à se mirer jour et nuit.[17]

Mais tout comme Narcisse, qui ne peut échapper à la Mère et qui se noie dans les profondeurs de sa propre réflection, ainsi le poète découvre les profondeurs de ces glaces et le secret qu'elles contiennent.

Toujours quelque mort y habite sous le tain
Et couvre aussitôt ton reflet
Se colle à toi comme une algue

S'ajuste à toi, mince et nu,
Et simule l'amour en un lent frisson amer.[18]

Toute activité négative alors se termine dans la mort, car tel est le sort du Fils-amant. Et par cette mort il va pouvoir enfin détruire ce souvenir des jours heureux qui le hante depuis si longtemps.

Et, vieille image
Château village
Croulent au soleil
Sous le poids léger
D'un seul pendu.[19]

Désormais la Mère sera perçue comme étant celle qui exige le sacrifice de la mort. Le poète ne saura lui échapper car avant de renaître il faut d'abord mourir.

Seule ma fidélité me lie.
O liens durs
Que j'ai noués
En je ne sais quelle nuit secrète
Avec la mort.[20]

Ainsi le poète se mutile volontairement dans l'espoir de renaître.

Nous avons eu cette idée
De planter nos mains au jardin

. . . .

Pour une seule fleur
Une seule minuscule étoile de couleur
Un seul vol d'aile calme
Pour une seule note pure
Répétée trois fois.

Il faudra la saison prochaine
Et nos mains fondues comme l'eau.[21]

Le poète a enfin découvert qu'il doit accepter de mourir s'il veut enfin vivre toute la plénitude de son être. Le désir d'unité, il le ressent depuis longtemps.

Ah! qui me rendra
Mes deux mains unies?
Et le rivage
Qu'on touche
Des deux mains,

Dans le même appareillage,
Ayant en cours de route
Eparpillé toutes ces mains inutiles...[22]

Poussé par le désir d'unité de son être et par l'espoir de renaître, le poète peut faire taire son désir de fuir et découvrir le vrai visage de la Mère. Bien que cette lucidité ne soit que momentanée, elle lui permet de reconnaître que la Mère est non seulement source de mort et de dissolution mais aussi cet ami tranquille, ce complice dont l'activité assure la renaissance du poète. Pour le poète, la Mère devient donc la chambre fermée, le lieu où s'effectue non seulement le sacrifice de la mort mais aussi la renaissance de l'être.

Qui donc a dessiné la chambre?
Dans quel instant calme
A-t-on imaginé le plafond bas
La petite table verte et le couteau minuscule
Le lit de bois noir
Et toute la rose du feu
En ses jupes pourpres gonflées
Autour de son coeur possédé et gardé
Sous les flammes oranges et bleues?[23]

La Mère devient également la croix dans le cercle, c'est-à-dire le mandala sur lequel se couche le poète.

Qui donc a pris la juste mesure
De la croix tremblante de mes bras étendus?
Les quatre points cardinaux
Originent au bout de mes doigts
Pourvu que je tourne sur moi-même
Quatre fois
Tant que durera le souvenir
Du jour et de la nuit.[24]

Selon Jung l'image du mandala est extrêmement importante.

C.G. Jung recourt à l'image du mandala pour désigner une représentation symbolique de la psyché, dont l'essence nous est inconnue. Il a observé, ainsi que ses disciples, que ces images sont utilisées pour consolider l'être intérieur ou pour favoriser la méditation en profondeur. La contemplation d'un mandala est censée inspirer la sérénité, le

sentiment que la vie a retrouvé son sens et son ordre. Le mandala produit le même effet lorsqu'il apparaît spontanément dans les rêves de l'homme moderne qui ignore ces traditions religieuses. Les formes rondes du mandala symbolisent, en général, l'intégrité naturelle, alors que la forme quadrangulaire représente la prise de conscience de cette intégrité. Dans le rêve, le disque carré et la table ronde se rencontrent, annonçant une prise de conscience imminente du centre. Le mandala possède une double efficacité: conserver l'ordre psychique, s'il existe déjà; le rétablir, s'il a disparu. Dans ce dernier cas, il exerce une fonction stimulatrice et créatrice.[25]

Notons également que le chiffre quatre indique l'unité et la totalité et que selon Jung le symbole de la quaternité renvoie toujours au Soi.

Et le sacrifice s'accomplit. Dans l'espoir de renaître le poète sacrifie son coeur, centre de son individualité; il accepte passivement la mort.

Mon coeur sur la table posé,
Qui donc a mis le couvert avec soin,
Affilé le petit couteau
Sans aucun tourment
Ni précipitation?
Ma chair s'étonne et s'épuise
Sans cet hôte coutumier
Entre ses côtes déraciné.
La couleur claire du sang
Scelle la voûte creuse
Et mes mains croisées
Sur cet espace dévasté
Se glacent et s'enchantent de vide.[26]

Et avec le sacrifice vient l'espoir de renaître définitivement, c'est-à-dire d'atteindre enfin le but de ce long voyage: l'heureuse réunion de la Mère et du Fils qui revient chez lui à titre de Héros.

O doux corps qui dort
Le lit de bois noir te contient
Et t'enferme strictement pourvu que tu ne bouges.
Surtout n'ouvre pas les yeux!
Songe un peu
Si tu allais voir
La table servie et le couvert qui brille![27]

Mais le poète en est encore à la veille de l'ultime bataille. Il faut encore attendre.

> Laisse, laisse le feu teindre
> La chambre de reflets
> Et mûrir et ton coeur et ta chair;
> Tristes époux tranchés et perdus. [28]
>
> Pour une seule fleur
> Une seule minuscule étoile de couleur
> Un seul vol d'aile calme
> Pour une seule note pure
> Répétée trois fois.
>
> Il faudra la saison prochaine
> Et nos mains fondues comme l'eau.[29]

(Rappelons-nous la signification jungienne du chiffre trois.)

Pour assurer cette ". . . seule note pure/Répétée trois fois,"[30] c'est-à-dire la continuation du voyage vers l'unité, il faudra donc le sacrifice des mains, la semence des mains, le symbole des mains exprimant:

> . . . les idées d'activité, en même temps que de puissance et de domination. Dans les langues extrême-orientales, les expressions telles que mettre la main, lâcher la main, ont le sens courant de commencer, de terminer un travail. Toutefois, certains écrits taoïstes (Traité de la Fleur d'Or) leur donnent le sens alchimique de coagulation et de dissolution, la première phase correspondant à l'effort de concentration spirituelle, la seconde à la non-intervention, au libre développement de l'expérience intérieure dans un micrososme échappant au conditionnement spatio-temporel. Il faut se souvenir aussi que le mot manifestation a la même racine que main; est manifesté ce qui peut être saisi par la main.[31]

Il faudra ainsi la prochaine saison lors de laquelle les mains fleuriront et deviendront ". . . les paumes toutes fleuries."[32]

De toute évidence l'avenir est prometteur. Déjà le Fils n'a plus à affronter la Mère comme telle, mais plutôt ". . . cette soeur que nous avons,"[33] celle qui ". . . s'est couchée en travers de la porte,"[34] et qui force le poète de ". . . vivre à l'intérieur."[35]

Sans faire de bruit
Balayer la chambre
Et ranger l'ennui
Laisser les gestes se balancer tout seuls
Au bout d'un fil invisible
A même nos veines ouvertes.[36]

L'adversaire du poète est donc sa propre réflection négative, c'est-à-dire ce "mort" qui "habite sous le tain,"[37] "de ces glaces profondes et qui

. . . couvre aussitôt ton reflet
Se colle à toi comme une algue

S'ajuste à toi, mince et nu,
Et simule l'amour en un lent frisson amer.[38]

Grâce à la fragmentation de l'archétype de la Mère, le poète fait face à son frère jumeau contre lequel il peut lutter victorieusement. Ainsi le Moi est très près de devenir celui qui affrontera et vaincra le dragon de l'inconscient, celui qui deviendra le Héros.

Le Fils-amant fait donc preuve de maturité en se montrant destructif. Bien qu'il soit motivé par le désir de fuir et qu'il soit tout d'abord dirigé contre sa propre personne, le comportement destructif du poète est d'abord, et avant tout, la marque d'un Moi assez fort pour être actif. La conséquence majeure de cette activité sera nécessairement la mort du Moi. Mais, puisque celle-ci est suivie de la renaissance d'un Moi plus fort, plus conscient des mystères de l'inconscient, on peut conclure que la mort est la suite nécessaire et positive d'une action négative. Voilà ce que le Moi perçoit à la fin de son adolescence, voilà pourquoi il accepte d'affronter une dernière fois l'inconscient à l'étape suivante: l'étape de la mort, de la Mère dans le grand cycle de la renaissance.

DIVISION E

L'ETUDE THEORIQUE ET L'ANALYSE POETIQUE DU NIVEAU

"LA SEPARATION DES PARENTS PRIMORDIAUX"

Ayant démontré, dans la poésie, la présence de tous les niveaux de développement que comporte la première grande étape de la naissance dans le cycle ternaire de la renaissance et ayant, par le fait même, prouvé l'existence de cette première étape dans l'oeuvre du poète, il est enfin possible de passer à l'étude de la deuxième étape du cycle de la renaissance, celle de la mort, de "Nature subdues Nature."[1]

L'étape de la mort contient la mort du Fils-amant, mort qui se produit lors du conflit ultime entre le Fils et la Mère. Cette étape de la mort qui permettra la renaissance du Héros, donc la troisième et dernière grande étape du cycle de la renaissance débute par un niveau de transition que Neumann appelle "La séparation des parents primordiaux."

Une très brève explication de ce niveau de transition semble s'imposer afin d'assurer l'intelligence de cette section. Cette explication étant simple et courte, nous jugeons bon de la présenter simultanément avec son application à la poésie. Quoique l'importance de ce niveau soit relativement minime, vu son caractère de transition, nous espérons que cela n'enlèvera rien à l'intérêt qu'il présente.

Afin de mieux resituer ce niveau de transition, résumons quelque peu l'état dans lequel se retrouve le Moi conscient. A la suite de nombreuses renaissances cycliques, le Moi conscient acquiert de plus en plus d'autonomie et de puissance. Il peut enfin s'identifier très étroitement au principe masculin, c'est-à-dire à la conscience, donc à la lumière qui en est la représentation symbolique.

Cette identification à la lumière de la conscience, s'est produite grâce à l'inconscient, tel que l'atteste toute l'étude qui précède. C'est donc sur la surface plane de l'eau que se reflète le soleil, la lumière de la conscience.

Un bruit de soie plus lisse que le vent
Passage de la lumière sur un paysage d'eau.

L'éclat de midi efface ta forme devant moi
Tu trembles et luis comme un miroir
Tu m'offres le soleil à boire
A même ton visage absent.[2]

Et le poète boit cette lumière, il devient cette lumière, cette conscience. Quel sera le résultat de cette identification? Aveuglé de lumière, de conscience, le Moi cherche ". . . à travers le feu et l'eau fumée"[3] ". . . l'un et l'autre,"[4] ". . . la torche blanche"[5] de sa conscience autonome et le ". . . grand vide de midi,"[6] ce moment de plénitude parfaite, de lumière totale, donc de sagesse absolue qui provient de l'assimilation, de l'intégration de l'inconscient par la conscience.

Le poète décrit sa recherche ainsi:

Sous les cils une lueur de braise chante à tue-tête.

Nos bras étendus nous précèdent de deux pas
Serviteurs avides et étonnés
En cette dense forêt de la chaleur déployée.
Lente traversée.[7]

Mais c'est grâce à cette lumière aveuglante, à cette ". . . chaleur déployée,"[8] à cette ". . . lueur de braise"[9] que le poète découvre la Mère,

Aveugle je reconnais sous mon ongle la pure colonne de ton
coeur dressé
Sa douceur que j'invente pour dormir
Je l'imagine si juste que je défaille.[10]

et la distance qui les sépare l'un de l'autre.

> Et découvre cette calme immobile distance
> Entre tes doigts de sable et mes paumes toutes fleuries.[11]

> Only in the light of consciousness can man know. And this act of cognition, of conscious discrimination, sunders the world into opposites, for experience of the world is only possible through opposites.[12]

En découvrant la distance entre lui et la Mère, le Moi sépare les parents primordiaux.

> The separation of the World Parents, the splitting off of opposites from unity, the creation of heaven and earth, above and below, day and night, light and darkness. . . .[13]

> Rangi and Papa, the heaven and the earth, were regarded as the source from which all things, gods, and men originated. There was darkness, for these two still clung together, not yet having been rent apart; and the children begotten by them were ever thinking what the difference between darkness and light might be. . . . Then at last Tane-mahuta, the god and father of forests, of birds, and of insects, arose and struggled with his parents; in vain with hands and arms he strove to rend them apart. He paused; firmly he planted his head on his mother Papa, the earth, and his feet he raised up against his father Rangi, the sky; he strained his back and his limbs in a mighty effort. . . . Hence the saying of old time: "It was the fiercest thrusting of Tane which tore the heaven from the earth, so that they were rent apart, and darkness was made manifest, and light made manifest also."[14]

> Mes mains écartent le jour comme un rideau
> L'ombre d'un seul arbre étale la nuit à nos pieds.[15]

Dorénavant, "Les espèces du monde sont réduites à deux."[16]

> The world begins only with the coming of light which constellates the opposition between heaven and earth as the basic symbol of all other opposites. Before that, there reigns the "illimitable darkness," as is said in the Maori myth. With the rising of the sun or--in the language of ancient Egypt--the creation of the firmament, which divides the upper from the lower, mankind's day begins, and the universe becomes visible with all its contents.
>
> In relation to man and his ego, the creation of light and the birth of the sun are bound up with the separation of the World Parents and the positive and negative consequences which ensue for the hero who separates them.[17]

Avec la séparation des parents primordiaux, le Moi peut enfin contrer la dualité et mettre un terme à sa réaction ambivalente. Mais la séparation des parents primordiaux n'est que le premier pas dans cette quête de l'unité de l'être. Pour se réaliser complètement, à titre de Héros, le Fils doit rencontrer la Mère dans un conflit ultime.

> Once the uroboros has divided into a pair of opposites, namely the World Parents, and the "son" has placed himself between them, thereby establishing his masculinity, the first stage of his emancipation is successfully accomplished. The ego, standing in the center between the World Parents, has challenged both sides of the uroboros, and by this hostile act has ranged both the upper and lower principles against him. He is now faced with what we have termed the dragon fight, a militant struggle with these contrary forces. Only the outcome of this struggle will reveal whether the emancipation is really successful, and whether he has finally shaken off the tenacious grip of the uroboros.[18]

Ayant laissé

> . . . le feu teindre
> La chambre de reflets
> Et mûrir et ton coeur et ta chair;
> Tristes époux tranchés et perdus.[19]

le Moi doit surmonter sa peur de la Mère, et loin de la fuir dans un geste d'auto-destruction, il doit lui faire face et diriger contre elle ce même désir de destruction.

> The successful masculinization of the ego finds expression in its combativeness and readiness to expose itself to the danger which the dragon symbolizes. The ego's identification with masculine consciousness produces the psychic cleavage which drives it into opposing the dragon of the unconscious.[20]
>
> The struggle against this fear, against the danger of being swallowed up again in the initial chaos through a regression that undoes the work of emancipation, is enacted in all its modulations in the fight with the dragon. Not until then will the ego and consciousness be firmly established. The son of the World Parents has to prove himself a hero in this fight; the ego newborn and helpless, has to transform itself into a procreator and conqueror.[21]

Ainsi, le Fils doit devenir militant. Il doit s'exposer volontairement au danger d'une rencontre avec le dragon de l'inconscient, il doit accepter d'emblée la lutte et le sacrifice de sa mort pour assurer sa renaissance définitive.

> But because this act, like every act and every liberation, entails sacrifice and suffering, the decision to take such a step is all the more momentous.[22]

Ce sacrifice, cette mort, le poète l'accepte, lors de l'étape de la mort. .

CHAPITRE II

L'ETAPE DE LA MORT

DIVISION A

L'ETUDE THEORIQUE DE L'ETAPE DE LA MORT

Avant d'entreprendre l'analyse poétique de cette deuxième étape du cycle de la renaissance, il s'avère important de la discuter brièvement. Ainsi, une courte présentation des thèmes suivants assurera une plus grande compréhension de la division d'analyse poétique: la présentation et l'explication de certaines manifestations symboliques de l'étape, le visage de la Mère, les étapes du conflit et le résultat du conflit.

Selon Neumann cette étape de la mort lors de laquelle le Moi rencontre l'inconscient à titre de puissance égale, possède plusieurs manifestations mythologiques et symboliques.

> This struggle is variously represented as the entry into the cave, the descent to the underworld, or as being swallowed--i.e., incest with the mother. This is shown most clearly in the hero myths which take the form of sun myths; here the swallowing of the hero by the dragon--night, sea, underworld, --corresponds to the sun's nocturnal journey, from which it emerges victoriously after having conquered the darkness.[1]

Cette citation de Neumann fera sans doute revivre, chez le lecteur, les nombreux personnages mythqiues ou bibliques qui ont vécu une telle expérience. Combien de rites initiatiques de peuples primitifs attestent de la présence de ce genre de rencontre avec la Mère. Combien de personnages évoqués par la littérature ont, d'une façon ou d'une autre, rencontré la Mère et l'inconscient dans leur recherche de l'immortalité, de la sagesse.

Le but de ce travail n'étant pas de souligner l'existence de ces multiples cas où le Héros rencontre la Mère, mais bien de démontrer la présence de cette rencontre dans l'oeuvre d'Anne Hébert, il convient

de limiter l'étude de ce conflit à quelques-unes de ces manifestations mythologiques et symboliques afin de découvrir le vrai sens de cette étape de la mort.

Comme Neumann choisit de symboliser cette rencontre de la Mère et du Héros par l'expression mythologique du conflit avec le dragon, nous considérons essentielle une courte étude du symbole du dragon.

Le dragon fait écho au symbole de l'ourobos. Comme ce dernier le symbole du dragon est ambivalent. D'une part il est "le gardien des trésors cachés, et comme tel l'adversaire qui doit être vaincu pour y avoir accès."[2] D'autre part, le dragon est également un symbole démoniaque et maléfique qui "s'identifie en réalité au serpent."[3] L'aspect maléfique du dragon est évident, selon Chevalier, dans l'image bien connue de St Michel ou de St Georges et dans l'image du "Christ lui-même" qui est "parfois représenté foulant aux pieds les dragons."[4]

L'aspect ambivalent du dragon démontre assez clairement le rapprochement possible entre l'inconscient et le dragon. La citation suivante expliquera plus complètement pourquoi Neumann choisit le dragon comme symbole de la Mère, donc de l'inconscient.

> On peut rattacher l'image de la baleine rejetant Jonas à la symbolique du dragon, monstre qui avale et recrache sa proie, après l'avoir transfigurée. Cette image d'origine mythique solaire représente le héros englouti dans le dragon. Le monstre vaincu, le héros conquiert une éternelle jeunesse. Le voyage aux enfers accompli, il remonte du pays des morts et de la prison nocturne de la mer. L'analyse de C.G. Jung a tiré parti de ce mythe, dont l'expérience clinique a retrouvé le thème dans les rêves, et de son interprétation traditionnelle: le mythe familier de Jonas et de la baleine, où le héros est avalé par un monstre marin qui l'entraîne sur la mer, la nuit, d'ouest en est, symbolise la marche supposée du soleil du crépuscule à l'aube. Le héros, explique J.L. Henderson, s'enfonce dans les ténèbres, qui représentent une sorte de mort . . . la

lutte entre le héros et le dragon . . . laisse paraître . . . le thème archétypique du triomphe du Moi sur les tendances régressives. Chez la plupart des gens, le côté ténébreux, négatif, de la personnalité reste inconscient. Le héros, au contraire, doit se rendre compte que l'ombre existe et qu'il peut en tirer de la force. Il lui faut s'accorder avec ses puissances destructrices s'il veut devenir assez redoutable pour vaincre le dragon. En d'autres termes, le Moi ne peut triompher qu'autant qu'il a d'abord maîtrisé et assimilé l'ombre. Le même auteur cite dans le même sens l'acceptation par Faust du défi de Méphistophélès, le défi de la vie, le défi de l'inconscient: à travers lui, à travers ce qu'il a cru être la poursuite du mal, il débouche sur les horizons du salut. Tous les dragons de notre vie sont peut-être des princesses qui attendent de nous voir beau et courageux. Toutes les choses terrifiantes ne sont peut-être que des choses sans secours qui attendent que nous les secourions. (R.M. Rilke, Lettres à un jeune poète.) Le dragon est d'abord en nous.[5]

Ce trajet du Héros, de la vie à la mort à la renaissance lors duquel il assure l'immortalité de son psyché, est également symbolisé, comme le mentionne la citation précédente, par la course du soleil.

Le soleil immortel se lève chaque matin et descend chaque nuit au royaume des morts; par suite, il peut amener avec lui des hommes et, en se couchant, les mettre à mort; mais, en même temps, il peut, d'autre part, guider les âmes à travers les régions infernales et les ramener le lendemain, avec le jour, à la lumière. Fonction ambivalente de psychopompe meurtrier et de hiérophante initiatique...[6]

Neumann croit également que le mythe solaire symbolise la lutte entre le dragon et le Héros.

The most widely disseminated archetype of the dragon-fight is the sun myth, where the hero is swallowed every evening by the nocturnal sea monster dwelling in the west, and who then grapples with its double, so to speak--the dragon whom he encounters in this uterine cavern. He is then reborn in the east as the victorious sun, the sol invictus; or rather by hacking his way out of the monster, he accomplishes his own rebirth. In this sequence of danger, battle and victory, the light--whose significance for consciousness we have repeatedly stressed--is the central symbol of the hero's reality. The hero is always a light-bringer and emissary of the light. At the nethermost point of the night sea journey, when the sun hero journeys through the underworld and must survive the fight with the dragon, the new sun is kindled

> at midnight and the hero conquers the darkness. At the same lowest point of the year Christ is born as the shining Redeemer, as the light of the year and light of the world, and is worshiped with the Christmas tree at the winter solstice. The new light and the victory are symbolized by the illumination and transfiguration of the head, crowned and decked with an aureole. Even though the deeper meaning of this symbolism will only become clear to us later, it is evident that the hero's victory brings with it a new spiritual status, a new knowledge, and an alteration of consciousness.
>
> In the mystery religions, too, the neophyte has to endure the perils of the underworld, pass through the seven portals--a very early feature, found even in Ishtar's descent into Hell--or spend the twelve night hours in the dark hemisphere, as described by Apuleius in his account of the Isis mysteries. The mysteries culminate in a deification, which in the Isis mysteries means identification with the sun god. The initiate receives the crown of life, the supreme illumination; his head is hallowed by the light and annointed with glory.[7]

Ces citations de Chevalier et de Neumann qui devraient expliquer certaines manifestations symboliques du conflit entre le Fils et la Mère mettent également en lumière le caractère et le résultat de cette rencontre entre le Moi et l'inconscient. Il s'agit, bien sûr, d'une rencontre incestueuse où le Moi retourne au sein de la Mère. Contrairement à l'inceste ouroborique et sexuel des niveaux antérieurs, l'inceste du Héros produit une régénération complète, une transformation de la personnalité, transformation qui assure l'autonomie du Moi et l'indestructibilité du Héros qui devient porteur de lumière et initié aux mystères de la parole.

Cette transformation est possible pour autant que le héros découvre le trésor, la perle difficile à atteindre, la toison d'or ou en termes psychiques la co-habitation harmonieuse du Moi et de l'inconscient.

Et cette découverte ne se produit qu'à la suite du conflit qui selon Neumann suit les étapes suivantes.

In the first part of the dragon fight she twines herself about the son and seeks to hold him fast as an embryo by preventing him from being born or by making him the eternal babe in arms and mother's darling. She is the deadly uroboric mother, the abyss in the West, the kingdom of the dead, the underworld, the devouring maw of the earth, into which, weary and submissive, the ordinary mortal sinks to his death in the dissolution of uroboric or matriarchal incest. The devouring is often represented as a preliminary defeat in the dragon fight. Even a typical victor myth like that of the Babylonian hero Marduk, there is a phase of captivity and defeat during his struggle with the monster Tiamat. This phase is the necessary prelude to rebirth.

If, however, the hero succeeds in being a hero, if he proves his higher origin and his filiation to the divine forefather, then, like the sun hero, he enters into the Terrible Mother of fear and danger, and emerges covered in glory from the belly of the whale, or from the Augean stables, or from the uterine cavern of the earth. The slaying of the mother and identification with the father-god go together. If, through active incest, the hero penetrates into the dark, maternal, chthonic side, he can only do so by virtue of his kinship with "heaven," his filiation to God. By hacking his way out of the darkness he is reborn as the hero in the image of God, but, at the same time, as the son of the god-impregnated virgin and of the regenerative Good Mother.

Whereas the first half of the night, when the westering sun descends into the belly of the whale, is dark and devouring, the second half is bright and bountiful, for out of it the sun-hero climbs to the eastward, reborn. Midnight decides whether the sun will be born again as the hero, to shed new light on a world renewed, or whether he will be castrated and devoured by the Terrible Mother, who kills him by destroying the heavenly part that makes him a hero. He then remains in the darkness, a captive. Not only does he find himself grown fast to the rocks of the underworld like Theseus, or chained to the crag like Prometheus, or nailed to the cross like Jesus, but the world remains without a hero and there is born, as Ernst Barlach says in his drama, a "dead day."[8]

Bien que le but des multiples citations employées jusqu'à présent ait été de démontrer soit les étapes du conflit, soit le résultat du conflit, soit l'étude des symboles qui se rattachent au conflit, il est évident que ces citations ont également présenté le visage de la Mère, de l'inconscient, qui, à cette étape, fait figure d'ennemi à vaincre. Un commentaire supplémentaire suffira à compléter l'explication du visage de la Mère lors du conflit ultime avec le Héros.

Bien qu'on ait attribué à l'inconscient diverses représentations symboliques, telles que l'ouroboros, la Mère Nourricière, la Mère Terrible, soulignons que ces divers titres n'étaient dûs qu'à la perception changeante du Moi conscient et non à la transformation de l'inconscient. Celui-ci est donc toujours source de vie et de mort, l'éternelle roue qui trouve sa meilleure expression dans le symbole bisexuel de l'ouroboros. Que l'ouroboros ait subi une fragmentation lors de laquelle il est devenu la Bonne et la Terrible Mère, il n'a pas pour autant perdu son aspect masculin. Mais à l'étape de la naissance, l'aspect masculin de l'ouroboros était rattaché au caractère créateur de l'inconscient. Lors du niveau du Fils-amant, l'aspect régénérateur et créateur de l'inconscient, ayant été attribué à la Mère Nourricière, donc à l'élément féminin de l'inconscient, l'aspect destructif a été attribué, grâce à la fragmentation de l'archétype, à l'élément masculin, comme l'atteste l'auto-destruction du Moi, et la présence du frère jumeau.

Lors de l'étape de la mort, l'aspect agressif et destructif de la Mère est bien sûr masculin. Ainsi cet aspect de l'inconscient, ou de la Mère, sera parfois symbolisé par la présence de figure mâle. Neumann l'explique ainsi:

> The bisexual structure of the uroboric dragon shows that the Great Mother possesses masculine, but not paternal, features. The aggressive and destructive features of the Great Mother--her function as a killer, for example--can be distinguished as masculine, and among her attributes we also find phallic symbols, as Jung has already pointed out.[9]
>
> The aggressive and destructive elements in the Great Mother can also appear symbolically and ritually as separate figures detached from her, in the form of attendants, priests, animals, etc. . . .[10]

> Thus all child-eating father figures stand for the masculine aspect of the uroboros and the masculine-negative side of the First Parents. In these figures the accent falls primarily on the devouring force, i.e., the uterine cavern.[11]

Cette explication de l'étape de la mort peut, au premier abord, sembler insuffisante. Notons, cependant que plusieurs idées seront précisées lors de l'analyse poétique; il suffit que le lecteur ait acquis certaines notions préliminaires nécessaires à sa compréhension.

DIVISION B

L'ETUDE DE LA MORT DANS LA POESIE

Dans un poème sublime, "Le Tombeau des rois," Anne Hébert vainc la mort. Elle s'y prépare depuis longtemps. Elle y aspire depuis longtemps. Et voilà que dans un dernier grand cri elle nous fait revivre, à ses côtés, sa descente aux enfers, le sacrifice de sa mort et sa renaissance. Poème à trois temps, à trois états d'âme, à trois chants, "Le Tombeau des rois" est ce qu'il y a de plus mystérieux et de plus magnifique dans une oeuvre qui révèle les profondeurs cachées de l'âme humaine.

Pour saisir toute la richesse de ce poème il faudrait beaucoup plus qu'une analyse qui se veut complète mais qui malheureusement ne peut être que sommaire. Nous tenterons donc de révéler une partie du message que contient ce poème, en étudiant certains thèmes, certains symboles et certaines images. Comme "Le Tombeau des rois" se compose de trois parties distinctes, notre analyse poétique les respectera; ce seront: la descente, le sacrifice, et la renaissance.

Dans un premier mouvement que nous choisissons d'intituler "la descente," le poète présente en détail, non seulement la descente elle-même, mais également son état d'âme au moment d'entreprendre cette descente. Il se réfère aussi à sa vie antérieure dans le but d'assurer la compréhension du lecteur.

C'est ce dernier point que l'analyse poétique doit d'abord mettre en valeur. Lorsque le poète dit

> (En quel songe
> Cette enfant fut-elle liée par la cheville
> Pareille à une esclave fascinée?)[1]

ne fait-il pas allusion à tout ce qui s'est produit antérieurement?

Voilà que nous retrouvons à nouveau l'image de l'enfant. Rappelons-nous la signification que Jung attribue à l'enfant. Il est celui qui doit se séparer de la source pour se réaliser. L'enfant n'est donc pas seulement symbole d'innocence, il est également symbole du devenir, symbole de la croissance.

L'enfant n'est-il pas également celui qui, dans "Le Miroir" et dans "Eve," habitait en paradis, c'est-à-dire dans un état de participation mystique avec l'inconscient. C'est donc à ce moment de son existence que le poète semble se référer.

Une deuxième image vient appuyer cette affirmation, l'image du songe. Le primitif croit que c'est lors du songe que l'homme est visité par les dieux. L'image du songe ne nous rappelle-t-elle pas ce tableau de Goya "Les Caprices," où le sommeil de la raison enfante des monstres. Aussi fantaisiste que soit cette allusion à l'oeuvre de Goya ne sert-elle pas à illustrer le rôle du songe, "véhicule" et "créateur de symboles" nous dit Chevalier,[2] "l'auto-représentation spontanée et symbolique, de la situation actuelle de l'inconscient,"[3] nous dit Jung. Mais le songe est non seulement le véhicule du symbole, ou la manifestation de l'inconscient; il est également le moyen d'entrer en communication avec l'inconscient en vue d'assurer le processus d'individuation.

> Le rêve enfin accélère les processus d'individuation, qui commandent l'évolution ascensionnelle et intégrante de l'homme. A son niveau, il a déjà une fonction totalisante. L'analyse, comme nous le verrons, lui permettra d'entrer en communication quasi régulière avec la conscience et de jouer alors un rôle de facteur d'intégration à tous les niveaux. Non seulement il exprimera la totalité du soi, mais il contribuera à la former.[4]

Puisque le songe indique un retour à l'inconscient et puisque l'enfant vit au sein de l'inconscient, le poète semble, de toute évidence, suggérer que c'est lors d'une rencontre avec l'inconscient que l'enfant fut

> . . . liée par la cheville
> Pareille à une esclave fascinée?)[5]

De quel esclavage s'agit-il, sinon de la nécessité de réaliser la totalité de son être, c'est-à-dire de mener à bon terme son individuation. Le poète est donc l'esclave de sa propre croissance psychique. Rappelons-nous les vers suivants:

> Seule ma fidélité me lie.
> O liens durs
> Que j'ai noués
> En je ne sais quelle nuit secrète
> Avec la mort![6]

Cette croissance vers l'unité de son être est un boulet qu'il a à la cheville et qu'il traîne depuis le début de son voyage vers le Soi.

L'image de l'esclave fascinée nous rapporte également à l'inconscient qui, sous l'aspect de la Mère Terrible, fascine et ensorcelle le Fils-amant. Pour échapper à l'envoûtement, le Fils-amant s'autodétruit produisant, par le fait même, la semence qui lui permettra de renaître comme la végétation qu'il symbolise.

Notons, en dernier lieu, que le poète sépare ces vers du poème en employant les parenthèses. Ces vers sont une explication de la vie antérieure comme l'atteste la présence du seul verbe au passé qui soit employé dans le poème. Voilà ce qui a conduit le poète à la descente, à la confrontation qui s'annonce: esclave de l'inconscient qui le pousse vers l'unité de son être, le poète va à la rencontre de la Mère, du sacrifice de la mort et de la renaissance.

L'étude détaillée des images et symboles attribuables au poète et à son état d'âme lors de cette descente appuie et explique davantage cette dernière affirmation. Lorsque le poète dit:

> J'ai mon coeur au poing.[7]

nous ressentons immédiatement, chez le poète, une nouvelle maturité, une nouvelle assurance. Il est en pleine possession de son Moi. Notons que le poète dit bien "J'ai mon coeur. . . ."[8] et non j'ai le coeur. . . . Et lorsque l'on étudie de plus près le symbole du coeur tout semble s'expliquer.

> Le coeur, organe central de l'individu, correspond de façon très générale à la notion de centre.[9]

> Le centre . . . est le foyer d'où partent le mouvement de l'un vers le multiple, de l'intérieur vers l'extérieur, du non-manifesté au manifesté, de l'éternel au temporel, tous les processus d'émanation et de divergence, et où se re-joignent, comme en leur principe, tous les processus de re-tour et de convergence dans leur recherche de l'unité.[10]

(N'ayant malheureusement pas la liberté d'examiner plus à fond le symbole du centre, ce travail renvoie le lecteur à l'oeuvre de Mircea Eliade.)

Puisque le symbole du coeur "correspond de façon très générale à la notion de centre,"[11] il partage donc, dans une large mesure, la signification de celui-ci. De plus Chevalier ajoute:

> Dans la tradition biblique, le coeur symbolise l'homme intérieur, sa vie affective, le siège de l'intelligence et de la sagesse. Le coeur est à l'homme intérieur ce qu'est le corps à l'homme extérieur. . . .
> Dans la tradition islamique, le coeur (qalb) représente, non pas l'organe de l'affectivité, mais celui de la contemplation et de la vie spirituelle.
> . . . Si, dans le vocabulaire chrétien également, le coeur est dit contenir le Royaume de Dieu, c'est que ce centre de l'individualité, vers lequel la personne fait retour dans la démarche spirituelle, figure l'état primordial, et partant le lieu de l'activité divine.[12]

Aussi intéressantes que soient les diverses interprétations traditionnelles du coeur, il suffit de préciser que le coeur peut, effectivement, symboliser le centre de la personnalité, tel que le suggère Neumann, le centre de l'individualité, selon l'idée chrétienne, et l'homme intérieur, selon la tradition biblique et islamique.

Ainsi le poète qui dit avec assurance, "J'ai mon coeur au poing,"[13] dit également qu'il a atteint cette autonomie du Moi qui lui permet de posséder entièrement le centre de son individualité, de sa personnalité, c'est-à-dire son Moi. Il est donc le Héros en puissance.

Soulignons cependant que cette première partie du poème ne se limite pas à la présentation de l'état d'âme du poète. Elle apporte également au lecteur un deuxième message plus important encore que le premier. En employant le symbole du coeur, le poète précise, dès le début du poème, qu'il faut tâcher de comprendre ce poème à titre d'expérience intérieure. Puisque le poète se présente sous la guise de son Moi, son activité sera celle d'un être aux prises avec une situation qui se veut soit spirituelle, soit philosophique, soit psychologique. Le lecteur étant ainsi situé, à l'intérieur de l'être, il peut achever l'explication de l'image du coeur au poing par sa compréhension du symbole de la main, compréhension qui appuie et ajoute à l'explication du symbole du coeur.

> La main exprime les idées d'activité, en même temps que de puissance et de domination.[14]

Egalement, puisqu'il s'agit du poing, notons que "Selon le Canon bouddhique, la main fermée est le symbole de la dissimulation, du secret, de l'ésotérisme."[15]

> La main est parfois comparée à l'oeil: elle voit. C'est une interprétation que la psychanalyse a retenue, en con-

> sidérant que la main apparaissant dans les rêves est l'équivalent de l'oeil.[16]

Ainsi la main fait appel à l'idée d'activité, de puissance et de domination. Elle suggère même la concentration spirituelle, la vision, et lorsqu'elle est fermée, l'ésotérisme. Par le fait même, elle appuie les deux idées développées au sujet du coeur: la possession du Moi et l'homme intérieur.

Donc, ce premier vers qui, au départ, peut sembler évident, cache toute une signification qui au premier abord peut nous échapper. Une synthèse des idées émises jusqu'ici révèle le fait suivant: le Je de ce poème est un être en pleine possession du centre de sa personnalité et de son individualité, un être qui entreprend une activité spirituelle, peut-être ésotérique, dont le but est une nouvelle vision. Peut-on dire que le poète est à la recherche d'une nouvelle vision? Peut-on prétendre que le poète, que le Héros, est à la recherche de la lumière?

Le vers suivant contient une comparaison qui semble, effectivement, appuyer cette hypothèse. Le poète remplace et explique l'image du coeur au poing par celle du faucon aveugle.

> J'ai mon coeur au poing.
> Comme un faucon aveugle.[17]

Ce deuxième vers ajoute donc à l'explication de l'état d'âme du poète puisque les deux images sont interchangeables.

> Le faucon, dont le type symbolique est toujours solaire, ouranien, mâle, diurne, est un symbole ascensionnel, sur tous les plans, physique, intellectuel et moral. Il indique une supériorité ou une victoire, soit acquises, soit en voie d'être acquises.[18]

Mais cet oiseau, symbole de la victoire, est aveugle. Même une connaissance minime de la fauconnerie nous permet de voir dans l'image du faucon aveugle, l'image du faucon encapuchonné.

> Le faucon est parfois représenté encapuchonné. Il symbolise alors l'espérance en la lumière que nourrit celui qui vit dans les ténèbres; il est l'image des prisonniers, de l'ardeur spirituelle entravée, de la lumière sous le boisseau.[19]

Une synthèse de ces deux explications symboliques révèle qu'il s'agit d'une espérance en la lumière ou en la réalisation d'une victoire, celle-ci étant possiblement le résultat de l'action d'un Héros.

Ajoutons à cette synthèse les idées suggérées par le premier vers et nous voyons que l'hypothèse présentée semble raisonnable. L'homme intérieur et supérieur entreprend effectivement une activité d'ordre spirituel, activité qu'il espère savoir mener à la victoire. En d'autres mots, le poète est le Héros en voie de victoire. Cette victoire confirmera son autonomie et lui apportera la lumière. Soulignons rapidement qu'il s'agit effectivement du même scénario que celui des mythes solaires qui sont en somme le symbole de la renaissance (Jonas, Ulysse, le Christ, pour n'en citer que quelques-uns).

Le poète complète cette image du faucon aveugle, c'est-à-dire de l'espoir en la lumière, par l'image de la lampe gonflée de vin et de sang. Le faucon est la lampe qui selon Chevalier symbolise

> . . . le support de la lumière et la lumière est la manifestation de la lampe.[20]

Qu'elle soit signe "de la Présence réelle de Dieu"[21] ou "symbole de sainteté, de vie contemplative,"[22] ou soutient de la lumière qui en est la manifestation, la lampe se rattache donc au principe de la lumière qui elle se rattache à son tour au principe de l'illumination

et de la renaissance. Mais la lampe se rattache également à l'homme formulant par le fait même une synthèse des symboles du coeur, du poing et du faucon.

> La lampe est une représentation de l'homme: comme lui, elle a un corps d'argile, une âme végétative, ou principe de vie, qui est l'huile, un esprit qui est la flamme. L'offrir dans un sanctuaire, c'est s'offrir soi-même. . . .
> L'usage chrétien d'offrir et de brûler des cierges, devant les statues des saints dans le sanctuaire, symbolise à la fois le sacrifice, l'amour et la présence, comme une flamme.[23]

Ainsi comme une chaîne aux mailles entrelacées, les symboles se rattachent et se complètent. A la lampe qui suggère la présence de la divinité, la vie contemplative, le moyen de combattre les ténèbres, de découvrir ou de manifester la lumière, et l'idée d'offrande de soi vient s'ajouter l'image du vin et du sang qui, sans aucun doute, complète cette idée de sacrifice et d'offrande.

Le symbole du vin qui s'associe généralement au symbole du sang est, à la fois, source de vie et d'immortalité et source de sacrifice.

> Dans la Grèce ancienne, le vin se substituait au sang de Dionysos et figurait le breuvage d'immortalité. . . . C'est aussi, bien entendu, la signification du Calice du Sang du Christ dans l'Eucharistie, préfigurée par le sacrifice de Melchisedech. . . . Le vin du sacrifice, écrit saint Martin, c'est l'agent actif et générateur du Grand Oeuvre, le soufre du symbolisme alchimique.[24]

Le vin, symbole d'immortalité et de sacrifice, est également "symbole de la connaissance et de l'initiation,"[25]

> Le vin comme symbole de la connaissance et de l'initiation n'est etranger à aucune des traditions citées plus haut. . . .[26]

L'image du vin complète donc l'image de la lampe pour autant que celle-ci est le signe de la présence divine et le support de la lumière, c'est-à-dire de l'illumination et que le vin agit à titre de symbole

de la connaissance et de l'initiation. De même, l'image du vin comme élément de sacrifice, renforce ce même aspect d'offrande que présente la lampe.

Et pour qu'il n'y ait aucun doute chez le lecteur, le poète précise bien que cette lampe est gonflée et de vin et de sang.

Or, le symbole du sang s'associe également à l'idée de vie, de génération, de sacrifice et d'immortalité.

> Le sang est universellement considéré comme le véhicule de la vie. Le sang est la vie, est-il dit en mode biblique. Parfois même, il est pris pour le principe de la génération. C'est selon une tradition chaldéenne, le sang divin qui, mêlé à la terre, donna la vie aux êtres.[27]

De l'étude de chacun des symboles qui se rattachent au poète et à son état d'âme, c'est-à-dire les symboles du coeur, du poing, du faucon aveugle, de la lampe gonflée de vin et de sang, de cette étude ressort la convergence des idées suivantes: le centre, l'homme supérieur et intérieur, la vision, l'espoir en la victoire de la lumière, la sagesse, l'initiation et la connaissance, l'immortalité et le sacrifice. Il s'agit donc de l'homme intérieur et supérieur, donc du Héros, en voie de victoire, cette victoire étant la nouvelle vision, la lumière, la connaissance et la sagesse, c'est-à-dire la renaissance de l'être à un niveau supérieur de conscience.

Mais cette victoire ne s'effectuera que s'il y a sacrifice et offrande, comme l'atteste la présence du symbole de la lampe gonflée de vin et de sang. N'oublions pas que lors du conflit il doit nécessairement y avoir une mort, une défaite.

> Even in a typical victor myth . . . there is a phase of captivity and defeat during his struggle with the monster. . . . This phase is the necessary prelude to rebirth.[28]

Cette mort, cette défaite se produira lors de la descente aux enfers, lors de la descente au royaume des morts. Elle se produit également lorsque le poète effectue volontairement cette descente, c'est-à-dire, qu'il s'offre lui-même en guise de sacrifice.

Ayant établi l'état d'âme du poète et de ce fait même le but de son activité prochaine, il est nécessaire d'analyser minutieusement son comportement.

> Je descends
> Vers les tombeaux des rois[29]

Etant très explicites, ces deux vers inspirent l'hypothèse suivante: ne s'agit-il pas d'une descente aux enfers, d'un voyage dont l'ultime destination est le royaume des morts? L'image du Christ, d'Ulysse et de combien d'autres héros encore ne nous viennent-elles pas immédiatement à l'esprit? Mais par souci de précision, notons que ces images cachent une richesse qui n'est pas appréciable d'un premier coup d'oeil, et motivent une étude plus approfondie de la symbolique de ces deux vers.

L'image de la descente ayant été beaucoup discutée dans la présentation des mythes solaires, il semble tout à fait juste de mettre en valeur non la descente comme telle mais plutôt la destination envisagée par le poète: le tombeau des rois. Puisque le but du voyage motive le voyage, il semble évident que l'étude de la destination du poète révélera plusieurs caractéristiques du voyage, donc du comportement du poète.

Le poète descend "Vers les tombeaux des rois."[30] Or cette image du tombeau nous invite impérieusement à pénétrer dans le rayonnement de la mort et par extension du sacrifice. Mais il y a plus.

> Qu'elle ait l'humble proportion d'un monticule, ou qu'elle s'élève vers le ciel comme une pyramide, la tombe rappelle le symbolisme de la montagne.[31]

Or

> Le symbolisme de la montagne est multiple: il tient de la hauteur et du centre. En tant qu'elle est haute, verticale, élevée, rapprochée du ciel, elle participe du symbolisme de la transcendance. . . . Elle est ainsi rencontre du ciel et de la terre, demeure des dieux et terme de l'ascension humaine. Vue d'en haut, elle apparaît comme la pointe d'une verticale, elle est centre du monde; vue d'en bas, de l'horizon, elle apparaît comme la ligne d'une verticale, l'axe du monde, mais aussi l'échelle, la pente à gravir. . . .
>
> Ce double symbolisme de la hauteur et du centre, propre à la montagne, se retrouve chez les auteurs spirituels. Les étapes de la vie mystique sont décrites par saint Jean de la Croix comme une ascension; la montée du Carmel, par sainte Thérèse D'Avila, comme les Demeures de l'âme ou le Château intérieur.[32]

Comme la montagne le tombeau suggère donc le centre du monde, la transcendance, le terme de l'ascension humaine et l'échelle à gravir. De plus

> Chaque tombe est une modeste réplique des monts sacrés, réservoirs de la vie. Elle affirme la pérennité de la vie, à travers ses transformations.[33]

> C.G. Jung rattache la tombe à l'archétype féminin, comme tout ce qui enveloppe ou enlace. C'est le lieu de la sécurité, de la naissance, de la croissance, de la douceur; la tombe est le lieu de la métamorphose du corps en esprit ou de la renaissance qui se prépare; mais elle est aussi l'abîme où l'être s'engloutit dans des ténèbres passagères et inéluctables. La mère, et ses symboles, est à la fois aimante et terrible.[34]

Ainsi l'on retrouve dans le symbole du tombeau, cette grande loi cosmique: il ne peut y avoir de vie sans la mort. Ainsi, en acceptant que le tombeau est à la fois le centre du monde, le terme de l'ascension humaine, l'échelle à gravir, la Mère Terrible et Aimante, le lieu de rencontre avec la mort et la renaissance de la vie, le tombeau est aussi un lieu de renaissance psychique.

La destination du poète est donc la renaissance. Il est également intéressant de noter que le poète effectue une descente qui en somme est, ou devient, une ascension. Ainsi l'image du tombeau comme rappel du mont sacré et donc comme symbole ascensionnel, rejoint la symbolique du faucon qui est aussi un symbole ascensionnel, c'est-à-dire l'image de l'activité du poète à titre de Héros en voie de victoire.

Notons également que les images du coeur, de la lampe, du vin et du sang nous ont quelque peu préparés à l'idée de renaissance précédée de mort, c'est-à-dire à l'idée de voyage vers le sacrifice de la mort, source de vie.

Le poète apporte une précision à l'image du tombeau, précision qui renforce la synthèse telle que présentée dans le paragraphe précédent. Il s'agit bien du "tombeau des rois." Or, l'image du roi évoque l'idée du pouvoir central, de force régulatrice et comme l'atteste la croyance chez plusieurs peuples, l'idée du droit divin des rois et de la descendance divine des rois, l'idée de lien et d'intermédiaire entre le ciel, la terre et l'homme. On retrouve également chez plusieurs peuples "Le même rôle d'impulsion et de régulation des mouvements cosmiques. . . ."[35]

> Le roi est aussi conçu comme une projection du moi supérieur, un idéal à réaliser. Il n'a plus dès lors aucune signification historique et cosmique; il devient une valeur éthique et psychologique. Son image concentre sur elle les désirs d'autonomie, de gouvernement de soi-même, de connaissance intégrale, de conscience. En ce sens, le roi est, avec le héros, le saint, le père, le sage, l'archétype de la perfection humaine et il mobilise toutes les énergies spirituelles pour se réaliser.[36]

Cette citation démontre très clairement la validité des hypothèses présentées plus tôt. Le Héros en puissance cherche à se réaliser. Pour ce faire, il accepte volontairement d'entreprendre le voyage vers le centre de la renaissance, le tombeau des rois, l'intermédiaire entre dieu et les hommes, le modèle par excellence du Héros, l'archétype de la perfection humaine qui n'est en somme que "la projection du moi supérieur,"[37] donc le Soi.

Mais la descente n'est pas la seule activité du poète. Celui-ci suit également le fil d'Ariane le ". . . long des dédales sourds,"[38] où "L'écho des pas s'y mange à mesure."[39]

> Quel fil d'Ariane me mène
> Au long des dédales sourds?
> L'écho des pas s'y mange à mesure.
>
> . . . .
>
> L'auteur du songe
> Presse le fil,
> Et viennent les pas nus.[40]

Il s'agit, évidemment, du trajet qui fait suite à la descent

Le mythe de Thésée étant bien connu il semble inutile de le rappeler en détail au lecteur. Plutôt, il semble plus juste de souligner que le poète emploie effectivement certains aspects du mythe de Thésée, à savoir, l'image du labyrinthe et celle du fil d'Ariane afin de suggérer au lecteur qu'il s'agit en somme d'un voyage vers le centre, voyage qui se veut pénible et mystérieux.

D'une façon générale le symbolisme du fil

> . . . est essentiellement celui de l'agent qui relie tous les états d'existence entre eux et à leur Principe (Guénon). . . . Ce qui ne peut manquer d'évoquer le symbolisme du fil d'Ariane, qui est l'agent du rattachement au centre du labyrinthe et qui conduit du monde des ténèbres à celui de la lumière.[41]

Ainsi l'image du fil d'Ariane atteste qu'il s'agit effectivement du voyage vers le Centre, du voyage vers la lumière.

Cependant l'image des dédales et par extension du labyrinthe vient de surcroît, assurer la synthèse de toutes les images étudiées jusqu'à présent.

> . . . le labyrinthe doit à la fois permettre l'accès au centre par une sorte de voyage initiatique, et l'interdire à ceux qui ne sont pas qualifiés. En ce sens, on a rapproché le labyrinthe du mandala, qui comporte d'ailleurs parfois un aspect labyrinthique. Il s'agit donc d'une figuration d'épreuves initiatiques discriminatoires, préalables au cheminement vers le centre caché.[42]
>
> Le centre que protège le labyrinthe sera réservé à l'initié, à celui qui, à travers les épreuves de l'initiation (les détours du labyrinthe), se sera montré digne d'accéder à la révélation mystérieuse. Une fois parvenu au centre, il est comme consacré; introduit dans les arcanes, il est lié par le secret. Les rituels labyrinthiques sur lesquels se fonde le cérémonial d'initiation . . . ont justement pour objet d'apprendre au néophyte, dans le cours même de sa vie d'ici-bas, la manière de pénétrer, sans s'égarer, dans les territoires de la mort (qui est la porte d'une autre vie). . . .[43]
>
> L'aller et le retour dans le labyrinthe seraient le symbole de la mort et de la résurrection spirituelle.[44]

Ainsi avec l'image du poète qui "presse le fil,"[45] ce fil qui le mène "Au long des dédales sourds"[46] nous avons une compréhension on ne peut plus claire du voyage qu'entreprend le poète, voyage vers le Soi, et du résultat de ce voyage, la renaissance qui fera suite à la mort psychique.

Rite initiatique et religieux, rencontre spirituelle ou mystique, conflit psychologique, toutes les idées se réunissent pour enfin démontrer que le poète Héros aspire à la mort et à la renaissance de son être. Cette renaissance sera possible pour peu que le poète accepte

de vivre le sacrifice de sa mort, mort psychique qui lui permettra de renaître à la lumière, à la sagesse, mort psychique symboliquement représentée par la rencontre du Héros et du dragon.

Le lecteur sera, certainement, conscient que cette étude de la première partie du poème reste incomplète, car plusieurs images n'ont pas été expliquées. Il ne s'agit pas d'un oubli mais d'une omission volontaire. A l'intérieur des cadres d'un travail que ne doit pas être interminable, un choix d'images à expliquer semble s'imposer. N'ont été développées et expliquées que les images les plus riches et les plus hermétiques, les plus nécessaires à soutenir la thèse.

Le comportement et l'état d'âme du poète dans la première partie du poème "Le Tombeau des rois" sont typiques du comportement et de l'état d'âme du Héros tel que nous le présente Neumann et tel que présenté dans ce travail. Le poète est effectivement un Héros jungien car il possède un Moi autonome, il s'identifie à l'homme supérieur et spirituel et il est à la recherche de la lumière et de la vie. Cette recherche se manifeste sous la forme d'une descente volontaire au royaume des morts, descente qui selon Neumann et Jung représente le conflit entre le Héros et la Mère, c'est-à-dire, entre le Moi et l'inconscient. Comme le soleil, le Héros sera englouti dans les ténèbres pour enfin renaître à titre d'émissaire et de porteur de lumière.

Ayant démontré qu'il s'agit bien d'un Héros en quête de la renaissance de son être et ayant également démontré que le Héros semble accepter volontairement le sacrifice de sa mort, sacrifice nécessaire pour atteindre la lumière, il s'avère essentiel d'étudier la deuxième moitié du poème afin d'établir le fait que cette deuxième section contient

effectivement la confrontation entre le Héros et le dragon, le sacrifice et la mort. Dans l'espoir de réaliser cet objectif, l'étude de la deuxième section du poème contiendra les trois divisions suivantes: l'étude du lieu où se produit le sacrifice, l'étude des préparatifs au sacrifice et l'étude du sacrifice comme tel.

Dans la première partie du poème, le poète descend vers les tombeaux des rois. Il "presse le fil,"[47] ce fil d'Ariane qui lui permet de s'acheminer "Au long des dédales sourds"[48] où "L'écho des pas s'y mange à mesure."[49] Il est évident que le poète semble se diriger vers le centre de la régénération. Rappelons-nous le sens des images du labyrinthe et du tombeau des rois.

Au début de la deuxième partie du poème, le poète affirme qu'il est au terme de son voyage.

> Déjà l'odeur bouge en des orages gonflés
> Suinte sous le pas des portes
> Aux chambres secrètes et rondes,
> Là où sont dressés les lits clos.[50]

Dans ces ". . . chambres secrètes et rondes"[51] le poète devra vivre le sacrifice de sa mort. Voilà le lieu de sa régénération.

Comme l'attestent tous les rites d'initiations, la renaissance d'un être se produit dans un lieu où les forces de la mort et de la vie se confondent. Secret, mystérieux, puisssnt, le lieu, qui sert de décor au sacrifice de la mort et à la renaissance subséquente, peut devenir l'agent de cette mort et de cette renaissance. Ainsi une description du lieu où s'effectue le sacrifice du poète dans "Le Tombeau des rois" devient en partie une description des puissances et des forces contre lesquelles le poète doit se battre pour assurer sa survie et confirmer son autonomie.

Ainsi, quelle est donc la signification de l'image des chambres rondes et secrètes? Puisqu'elles sont au terme du voyage, ces chambres sont, naturellement, le tombeau des rois, la "projection du moi supérieur, un idéal à réaliser,"[52] et "l'archétype de la perfection humaine."[53] Ces chambres sont également le centre du labyrinthe, lieu où se produit la transformation de l'être.

Notons qu'il est également possible d'expliquer l'image des chambres secrètes sans avoir recours aux images du labyrinthe et du tombeau. Selon Chevalier,

> Dans tout rituel d'initiation se présente une épreuve, qui est le passage par une chambre secrète: caveau, souterrain, pièce fermée, trou creusé dans le sol, clairière dans la forêt, etc. C'est un lieu éloigné de tout curieux. L'initié y est aspergé d'eau lustrale ou du sang d'une victime sacrifiée. Souvent, il y passe la nuit; il y est censé recevoir, dans le sommeil ou à l'état de veille, les révélations de la divinité. . . . Cette chambre secrète symbolise le lieu de la mort du vieil homme et de la naissance de l'homme nouveau. Elle peut être comparée au baptistère chrétien. Toute initiation, fût-elle la plus naturelle, comporte une part de secret et de retraite, et la vie nouvelle qu'elle inaugure se fonde sur une certaine mort, sur une part d'abandon.[54]

Il est essentiel d'ajouter à l'explication de cette image de la chambre secrète l'explication symbolique du terme "ronde" qui, à titre de qualificatif, précise l'image de la chambre secrète. Symbole de la perfection et de l'homogénéité, le cercle est également "symbole de protection."[55]

> Jung a montré que le symbole du cercle est une image archétypale de la totalité de la psyché, le symbole du Soi.[56]

Dans la mesure où la chambre est secrète, est le tombeau et le centre du labyrinthe, la chambre symbolise le lieu de la transformation de l'être. En tant que ronde et que tombeau des rois, la chambre

devient le symbole de la totalité de la psyché, c'est-à-dire l'union du Moi et de l'inconscient, donc le Soi. Pour le poète qui cherche la lumière de la renaissance, la chambre est donc, à la fois le lieu où se produira le sacrifice, le moyen de renaître et le but vers lequel il doit tendre.

Cette dernière affirmation semble plus valable lorsqu'on note le contenu de ces chambres secrètes et rondes: elles contiennent ". . . les lits clos."[57] Quelle est la signification de l'image du lit? Selon Chevalier

> Symbole de la régénérescence dans le sommeil, et dans l'amour; il est aussi le lieu de la mort.[58]

Et puisque les lits sont clos et puisqu'il s'agit du tombeau des pharaons, n'est-il pas possible que ces lits clos soient en somme des sarcophages. Or le sarcophage est

> Symbole de la terre, en tant que réceptacle des forces de la vie et lieu de leurs métamorphoses. Il est à rapprocher de l'oeuf philosophique des alchimistes, du vase des Kabbalistes, et du symbole de la mère, en tant que nourrice et centre de repos.[59]

Ainsi dans l'image des lits clos se retrouve l'idée de métamorphose et de régénérescence.

Cette idée de régénérescence est également reprise dans l'implication suivante: ne s'agit-il pas d'un monde humide puisque les ". . . orages gonflés/Suinte sous le pas des portes."[60] Donc à l'image des lits clos et des chambres secrètes et rondes vient s'ajouter la sensation d'un monde humide et fluide.

> Les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants: source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence.[61]

Cet univers humide est donc nécessairement un lieu de renaissance.

Et cette renaissance ne tardera plus car,

Déjà l'odeur bouge en des orages gonflés.[62]

Notons que c'est "dans l'orage que se déploie l'action créatrice."[63] Et ces orages d'odeur suintent sous le pas des portes. Or la porte symbolise

> . . . le lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la lumière et les ténèbres, le trésor et le dénuement. La porte ouvre sur un mystère. Mais elle a une valeur dynamique, psychologique; car non seulement elle indique un passage, mais elle invite à le franchir. C'est l'invitation au voyage vers un au-delà.[64]

Ainsi le poète va bientôt accéder à cette réalité supérieure grâce à la régénérescence de son Moi, régénérescence qui se produira dans les chambres secrètes et rondes, là où se confondent les forces de la vie et de la mort.

Ce lieu de régénérescence, comme tout ce qui est profond, comme tout ce qui enveloppe, contient, encercle, protège, ne cache-t-il pas le visage de la Mère? Ces chambres secrètes rondes et humides ne suggèrent-elles pas le sein de la Mère? Les lits clos également? Le tombeau et le sarcophage ne sont-ils pas, selon Jung, rattachés à l'archétype de la Mère à la fois aimante et terrible? Soulignons également que selon Neumann

> The ego's identification with masculine consciousness produces the psychic cleavage which drives it into opposing the dragon of the unconscious. This struggle is variously represented as the entry into the cave, the descent to the underworld, or as being swallowed, i.e., incest with the mother.[65]

Et dans l'image du cercle, éternel, parfait, homogène, et dans l'image de l'orage ne retrouve-t-on pas l'ouroboros? Ainsi c'est au moment de l'ultime conflit que se rencontrent dans l'image des chambres rondes

et secrètes tous les symboles de l'inconscient. Il devient enfin le centre, la Mère, le dragon, l'ouroboros, le royaume des morts et la source de vie.

L'image des chambres secrètes et rondes est donc l'image du lieu où se produira le conflit, l'image de l'adversaire à vaincre et l'image du but à atteindre. Le poète qui pénètre dans les chambres rondes, c'est le Héros qui affronte le dragon, c'est le Héros qui pénètre dans la Mère. C'est donc en somme l'inceste du Héros et de la Mère.

> Jung's second conclusion, the significance of which has not yet been generally accepted in psychology, demonstrates that the hero's "incest" is a regenerative incest. Victory over the mother, frequently taking the form of actual entry into her, i.e., incest, brings about a rebirth. The incest produces a transformation of personality which alone makes the hero a hero, that is, a higher and ideal representative of mankind.[66]

Ainsi le Moi retourne une dernière fois à l'inconscient afin d'assurer la totalité de son être.

Arrivé au lieu où doit se produire sa régénération, le poète se prépare au sacrifice. C'est dans le sein de la mère que le poète rencontre les gisants, les rois, les sept grands pharaons d'ébène. "En leurs étuis solennels et parés."[67] Pour mieux comprendre ce que peut signifier cette rencontre du poète et des pharaons revoyons brièvement qui sont les pharaons. Le Pharaon égyptien est l'héritier du dieu Osiris et de son fils Horus. Or selon la mythologie égyptienne

> Osiris of the double soul, then, is . . . the self-unifier, preserving and yet changing his shape, conqueror of death, the self-begotten, holder of the secret of resurrection and rebirth.[68]

Comme Osiris, le pharaon accède à la déification et à la réalisation de son Soi.

> Perhaps the earliest historical example of this is to be found, once again, in the Egyptian Pharaoh. The kings of Egypt were on their fathers' side sons of Horus, the heirs of Osiris, and as the kingship developed, they were identified not only with Osiris, the moon, but with Ra, the sun. The king styled himself "the god Horus."[69]

Comme Osiris, le pharaon est donc le symbole du Héros régénéré, du Héros qui a confirmé la totalité de son être, du Héros qui a atteint le but de la centroversion--la co-habitation harmonieuse du Moi et de l'inconscient. Il est donc possible de conclure que l'image du pharaon, tout comme l'image du roi, est l'archétype de la perfection humaine. Osiris et par extension le pharaon sont en somme les prototypes du Héros qui rencontre la Mère dans un conflit ultime sans pour autant succomber à sa puissance dégénératrice.

Ainsi le poète qui accepte de pénétrer dans la Mère (les chambres secrètes) rencontre, au terme de son voyage le modèle (les pharaons) de ce qu'il doit devenir. Or notons que selon Neumann cette présence des pharaons à titre de modèle à suivre est essentielle.

> The awakening of the dead, as a rebirth mystery, is a very characteristic feature of religion everywhere, but it is important to note whether it is initiated by the mother deity, by the priest who represents the self, or by the ego. The situation as we find it in myth and ritual is that, simultaneously with the ego's experience of its death, a revivifying self appears in the form of a god. The hero myth is fulfilled only when the ego identifies with this self, in other words, when it realizes that the support of heaven at the moment of death means nothing less than to be begotten by a god and born anew. Only in this paradoxical situation, when the personality experiences dying as a simultaneous act of self-reproduction, will the twofold man be reborn as the total man.[70]

Ayant déterminé le sens de l'image des pharaons qui gisent au sein des chambres rondes, il est maintenant possible de mieux comprendre quel est le sens et le rôle de l'offrande que font les pharaons au poète

lors de cette étape de la préparation au sacrifice. Ils lui offrent "A même les noirs ossements,"[71] ". . . les pierres bleues incrustées"[72] qui sont en somme "Quelques tragédies patiemment travaillées,"[73] offertes "En guise de bijoux."[74] Soulignons que les bijoux

> . . . symbolisent la connaissance ésotérique. Ils sont aussi interprétés comme des substituts ou des figures de l'âme, au sens jungien du terme. Ils représentent les richesses inconnues de l'inconscient. Ils inclinent à passer du plan de la connaissance secrète à celui de l'énergie primordiale: car ils sont énergie et lumière.[75]

Soulignons également que la tragédie est en somme le récit des conflits intérieurs que vivent des personnes "aux prises avec un destin exceptionnel."[76] Notons que l'os peut être un symbole de semence et que le noir, chez les Egyptiens

> . . . est signe de renaissance posthume et de préservation éternelle; c'est la couleur du bitume qui imprègne la momie.[77]

Ainsi, "Sans larmes ni regrets,"[78] les pharaons offrent au poète "A même les noirs ossements,"[79] le récit de leur conflit. Ce récit doit être accepté par le poète "En guise de bijoux,"[80] c'est-à-dire en guise de connaissances ésotériques, de richesses de l'inconscient, de vérités spirituelles, en somme, en guise de modèle à suivre.

Cette rencontre du poète et des gisants, ainsi que l'offrande de ceux-ci, permettent au poète de se rendre compte qu'il doit, lui aussi, affronter les périls de la mort. Le poète est donc en présence du modèle qui lui indique quelle est la route à suivre. Pour renaître à la totalité de son être le poète, qui regarde ". . . avec étonnement/ A même les noirs ossements"[81] comprend qu'il doit accepter de mourir dans sa chair , dans son individualité. Il doit une fois pour toute accepter de pénétrer volontairement dans le rayonnement de la mort.

Ayant accepté l'offrande des pharaons et ayant compris le message de cette offrande, le poète offre à son tour sa chair qui devient, au même titre que le ". . . gâteau de riz séché,"[82] et "La fumée d'encens"[83] une "Offrande rituelle et soumise "[84] Pour mieux comprendre le sacrifice qui se prépare ainsi que le résultat de ce sacrifice notons que le poète offre sa chair.

On retrouve donc "Sur une seule ligne rangés"[85] la chair du poète et le gâteau de riz, "Nourriture de vie, et aussi d'immortalité."[86] Nourriture des morts, le riz et la chair du poète seront assimilés et désintégrés. Ainsi le poète sacrifie sa chair, symbole de son Moi et de son individualité pour renaître au monde de l'esprit et du Soi. Cette dernière affirmation est d'autant plus plausible lorsque l'on considère la présence des pharaons, prototypes du Héros régénéré.

Ayant montré que le poète accepte volontairement de se sacrifier, il ne reste plus qu'à déterminer quels sont les préparatifs immédiats du sacrifice.

> Le masque d'or sur ma face absente
> Des fleurs violettes en guise de prunelles,
> L'ombre de l'amour me maquille à petits traits précis.[87]

Pour que le sacrifice se réalise, dans un geste rituel et plein de signification cachée, le poète revêt le masque d'or. Selon Cirlot, A Dictionary of Symbols, le masque est nécessaire à la transformation.

> Therefore, metamorphoses must be hidden from view--and hence the need for the mask. Secrecy tends towards transfiguration; it helps what-one-is to become what-one-would-like-to-be.[88]

Et selon Jung:

> In psychological terms the mask transforms its wearer into an archetypal image.[89]

Ainsi, le poète porte le masque afin d'aider la transformation. De ce fait il se transforme en image archétypale.

Il est intéressant de souligner que le masque funéraire, qui selon les Egyptiens "est l'archétype immuable, dans lequel le mort est censé se réintégrer,"[90] soit un masque d'or qui est, toujours selon les Egyptiens, "la chair du soleil et par extension, des dieux et des pharaons."[91] Il est donc possible de conclure que ce masque d'or aidera le poète à accéder à l'état des pharaons qui sont, en somme, l'archétype de l'homme supérieur, c'est-à-dire le Héros.

Pour que cette explication du masque et de son rôle soit complète il faut souligner le fait que le masque remplace le visage tout comme les fleurs violettes remplacent les prunelles. Le visage et les yeux sont donc absents. Quelle signification peut-on attribuer à cette absence du visage et des yeux. Rappelons-nous que selon Neumann la tête et les yeux sont symboles de la conscience masculine et spirituelle.

> There is no need for us to demonstrate here that the head and the eye occur everywhere as symbols of the masculine and spiritual side of consciousness, of "heaven" and sun.[92]

Et puisque le Héros en puissance, c'est-à-dire le Héros en pleine possession de son Moi s'identifie au principe de la masculinité supérieure, on retrouve, rattaché à lui, les symboles de la tête et de l'oeil.

> But the masculinity and ego of the hero are no longer identical with the phallus and sexuality. On this level, another part of the body erects itself symbolically as the "higher phallus" or the "higher masculinity": the head, symbol of consciousness, with the eye for its ruling organ--and with this the ego now identifies itself.
>
> The danger which threatens the "upper" principle symbolized by head and eye is closely connected with the help extended to the hero by what we called "heaven." Even before the dragon fight has begun, this higher part is

> already developed and active. In the mythological sense this proves his divine parentage and his hero's birth; psychologically it indicates his readiness to face the dragon like a hero and not like the lower, normal man.[93]

Notons cependant que dans "Le Tombeau des rois" le visage et les yeux du poète sont absents; l'oiseau est aveugle, le masque remplace le visage et les violettes remplacent les yeux. Il est donc nécessaire de conclure que la masculinité supérieure du héros n'a pas encore été confirmée. Pour que le poète devienne un vrai héros il doit affronter les périls de l'inconscient, mourir en son sein pour enfin renaître à l'union de son Moi et de l'inconscient.

> This upper part of his nature is confirmed and finally brought to birth if the struggle is victorious, but is threatened with extinction in the event of defeat.[94]

A titre de préparation immédiate au conflit entre le Moi et l'inconscient, le poète doit donc revêtir le masque d'or qui lui permet de s'identifier plus étroitement au modèle du Héros, modèle qu'il veut imiter. Avec le masque, le poète devient symboliquement le Héros. Le résultat de la lutte et du sacrifice confirmera son droit d'être en effet ce qu'il aspire à devenir.

La présence des fleurs violettes en guise de prunelles peut s'expliquer de la même façon. Mais pour que cette explication soit plus claire il est essentiel de revoir brièvement la signification des symboles de la fleur et de la couleur violette.

> La fleur se présente, en effet, souvent comme une figure-archétype de l'âme, un centre spirituel. Sa signification se précise alors selon ses couleurs, qui révèlent l'orientation des tendances psychiques.[95]

Le violet est la

> . . . couleur de la tempérance, fait d'une égale proportion de rouge et de bleu, de lucidité et d'action réfléchie,

> d'équilibre entre la terre et le ciel, les sens et l'esprit, la passion et l'intelligence, l'amour et la sagesse. L'arcane XIIII du Tarot, nommé La Tempérance, représente un ange qui tient dans ses mains deux vases, l'un bleu, l'autre rouge, entre lesquels s'échange un fluide incolore, l'eau vitale. Le violet, invisible sur cette représentation, est le résultat de cet échange perpétuel entre le rouge chthonien de la force impulsive et le bleu céleste.
>
> Sur les monuments symboliques du Moyen Age, Jésus-Christ porte la robe violette pendant la passion, c'est-à-dire lorsqu'il a complètement assumé son incarnation, et que, au moment d'accomplir son sacrifice, il marie totalement en lui l'Homme, fils de la terre qu'il va rédimer, avec l'Esprit céleste, impérissable, en lequel il va retourner; ce qui fait dire à Portal que cette robe violette représentait l'identification complète du Père et du Fils. Jésus, ajoute-t-il, comme type de l'humanité, porte la robe rouge et le manteau bleu; dépouillant la nature humaine pour s'unir à Dieu, il revêt la robe violette; enfin, après sa glorification, il est Dieu lui-même et apparaît en rouge et en blanc, symboles de Jéhovah.[96]

Ainsi la signification de l'image de la fleur est précisée par la couleur violette qui suggère l'équilibre entre les forces chthoniennes et les forces célestes, entre "L'Homme, fils de la terre,"[97] et l'esprit, équilibre qui est atteint grâce au sacrifice de la mort.

Voilà ce qui remplace les yeux du poète. Et puisque l'oeil est le "symbole de connaissance, de perception surnaturelle,"[98] il est donc possible de conclure que le poète perçoit, par l'entremise de ces fleurs violettes, l'équilibre qu'il doit atteindre en son être; il doit être le fils des hommes et le fils des dieux. En d'autres mots, il doit devenir Héros.

Ainsi, tout comme l'image du masque, les fleurs violettes, "en guise de prunelles"[99] suggèrent la transformation du poète en la figure archétypale du héros.

Et pour que le lecteur n'ait aucun doute, le poète ajoute "L'ombre de l'amour me maquille à petits traits précis";

> L'amour relève de la symbolique générale de l'union des opposés, coincidentia contrariorum. Il est la pulsion fondamentale de l'être, la libido, qui pousse toute existence à se réaliser dans l'action. C'est lui qui actualise les virtualités de l'être. Mais ce passage à l'acte ne se produit que par le contact avec l'autre, par une suite d'échanges matériels, sensibles, spirituels, qui sont autant de chocs. L'amour tend à surmonter ces antagonismes, à assimiler des forces différentes, les intégrer dans une même unité. . . . D'un point de vue cosmique, après l'explosion de l'être en de multiples êtres, c'est la force qui dirige le retour à l'unité; c'est la réintégration de l'univers, marquée par le passage de l'unité inconsciente du chaos primitif à l'unité consciente de l'ordre définitif. La libido s'illumine dans la conscience, où elle peut devenir une force spirituelle de progrès moral et mystique. Le moi individuel suit une évolution analogue à celle de l'univers: l'amour est la recherche d'un centre unificateur, qui permettra de réaliser la synthèse dynamique de ses virtualités.[100]

Ainsi le poète est maquillé, c'est-à-dire modifié, embelli par l'amour, par cette force qui le pousse à la réintégration et à l'unité de son être. Cette unité de l'être, cette union harmonieuse du Moi et de l'inconscient, voilà ce que le Héros confirme lors du conflit avec le dragon.

Le masque revêtu, les préparatifs immédiats achevés;

> Et cet oiseau que j'ai
> Respire
> Et se plaint étrangement.[101]

Voilà que les préparatifs s'achèvent et que le sacrifice commence. L'oiseau qui est, en somme, l'image du poète, respire et se plaint. Pour bien saisir toute la richesse de cette image, récapitulons brièvement quelle est la signification de cette image de l'oiseau. Symbole très complexe, l'oiseau est, entre autre, "symbole de l'âme,"[102] et il a, comme le héros, "un rôle d'intermédiaire entre la terre et le ciel."[103] Mais il s'agit, bien sûr, d'un faucon puisque le poète dit, dès le début du poème, "J'ai mon coeur au poing/Comme un faucon aveugle."[104]

Rappelons-nous que le faucon

> . . . est un symbole ascensionnel, sur tous les plans, physique, intellectuel et moral. Il indique une supériorité ou une victoire, soit acquises, soit en voie d'être acquises.[105]

Ainsi, l'image de l'oiseau suggère l'âme du poète en voie d'acquérir une victoire. Et cette victoire se rattache à la lumière, au soleil et par le fait même à l'illumination et à la renaissance.

Et cet oiseau respire. Compte tenu de l'importance attribuée à la respiration dans toute méthode de méditation, il est absolument nécessaire de voir dans cette action de la respiration de l'oiseau beaucoup plus qu'une simple fonction physiologique.

> De la respiration, les traditions les plus diverses ont retenu le rythme binaire: l'expiration et l'inspiration symbolisent la production et la résorption de l'univers, ce que l'Inde appelle kalpa et pralaya. Ce sont les mouvements centripète et centrifuge à partir d'un centre, qui est, dans le corps humain, le coeur. C'est pourquoi les Taoïstes admettent que la respiration est gouvernée par le coeur. Les deux phases respiratoires sont l'ouverture et la fermeture de la porte du Ciel, respectivement yang et yin. Respirer, c'est s'assimiler le pouvoir de l'air; si l'air est symbole du spirituel, du souffle, respirer sera s'assimiler un pouvoir spirituel.[106]

Ainsi ce geste d'assimilation, de la part du poète, marque la fin des préparatifs et le début du sacrifice. C'est la rencontre du Héros et du dragon, rencontre qui peut se terminer dans la mort du Héros.

Au début de cette étape du sacrifice

> Un frisson long
> Semblable au vent qui prend, d'arbre en arbre,
> Agite sept grands pharaons d'ébène
> En leurs étuis solennels et parés.[107]

Quelle est la signification de ce frisson? Puisque le poète le compare au vent il est donc possible de conclure que ce frisson comme le vent indique la présence de l'esprit.

> D'autre part, le vent est synonyme du souffle, et, en conséquence de l'Esprit, de l'influx spirituel d'origine céleste. . . .
>
> Dans les traditions bibliques, les vents sont le souffle de Dieu. Le souffle de Dieu ordonna le tohu-bohu primitif; il anima le premier homme. . . .
>
> . . . Les énergies spirituelles sont symbolisées par une grande lumière et, ce que l'on sait moins, par le vent. Lorsque la tempête approche, on peut diagnostiquer un grand mouvement d'esprit ou d'esprits.[108]

L'image du vent et l'image du frisson étant interchangeables, il est possible de voir dans l'image des pharaons agités d'un long frisson, l'image des pharaons agités par le vent, symbole des énergies spirituelles. Agités par le souffle de l'Esprit, les pharaons se raniment. Dorénavant ils seront actifs, leur activité étant spirituelle plutôt que physique.

Rappelons-nous que les pharaons sont le modèle archétypale du Héros régénéré. Rappelons-nous également que pour renaître le Héros en puissance doit s'identifier à ce modèle archétypale dont la présence indique le support du ciel au moment de la mort. Or, les pharaons, le modèle archétypale du Héros régénéré, sont animés du souffle de l'Esprit. En somme, ils sont devenus la source des énergies spirituelles auxquelles le poète doit s'identifier. Inutile d'insister que le sacrifice de la mort est imminent.

Et la mort se produit. Le dragon encercle le poète et l'emprisonne.

> Ce n'est que la profondeur de la mort qui persiste,
> Simulant le dernier tourment
> Cherchant son apaisement
> Et son éternité
> En un cliquetis léger de bracelets
> Cercles vains jeux d'ailleurs
> Autour de la chair sacrifiée.[109]

> In the first part of the dragon fight she twines herself about the son and seeks to hold him fast as an embryo, by preventing him from being born or by making him the eternal babe in arms and mother's darling.[110]

C'est grâce à l'image des cercles vains autour de la chair sacrifiée que nous pouvons nous permettre de voir, dans le sacrifice de la mort, la figure terrifiante du dragon qui encercle et emprisonne sa victime.

Cette affirmation est d'autant mieux soutenue que le poète affirme que "ils," c'est-à-dire les pharaons, me boivent.

> On peut rattacher l'image de la baleine rejetant Jonas à la symbolique du dragon, monstre qui avale et recrache sa proie, après l'avoir transfigurée. Cette image d'origine mythique solaire représente le héros englouti dans le dragon.[111]

Comme le soleil, comme Jonas, comme le Héros, le poète est encerclé et bu, c'est-à-dire avalé.

> Sept fois, je connais l'étau des os.[112]

L'image de l'étau des os sert de façon définitive à renforcer cette image de l'encerclement et de l'emprisonnement. Et dans l'image de la main sèche qui ". . . cherche le coeur pour le rompre,"[113] ne retrouve-t-on pas la figure du dragon qui cherche à confirmer sa domination sur le poète? N'oublions pas que la main "exprime les idées d'activité, en même temps que de puissance et de domination,"[114] que la main est un "emblème royal, instrument de la maîtrise et signe de domination."[115] N'oublions pas surtout que le coeur, tel qu'expliqué au tout début de cette analyse, symbolise le centre de la personnalité et de l'individualité, donc le Moi. Il s'agit donc de ce que Neumann appelle la première partie de la lutte avec le dragon au cours de laquelle le dragon encercle le Héros dans l'espoir de l'empêcher de renaître.

En dernier lieu, notons que le poète subit sept fois "l'étau des os."[116] Or l'explication de la signification du chiffre sept saura exprimer plus clairement qu'il s'agit bien de mort dans le but de renaître.

> In the mystery religions, too, the neophyte has to endure the perils of the underworld, pass through the seven portals. . . .[117]

Selon Chevalier le 7 correspond entre autre "aux sept degrés de la perfection."[118]

> Il était chez les Egyptiens symbole de vie éternelle. Il symbolise le cycle complet, une perfection dynamique. . . . Sept indique le sens d'un changement après un cycle accompli et d'un renouvellement positif. . . .
>
> Associant le nombre quatre, qui symbolise la terre (avec ses quatre points cardinaux) et le nombre trois, qui symbolise le ciel, sept représente la totalité de l'univers en mouvement.
>
> Le nombre 7 est bien universellement le symbole d'une totalité, mais d'une totalité en mouvement ou d'un dynamisme total. Il est comme tel, la clef de l'Apocalypse (7 églises, 7 étoiles, 7 Esprits de Dieu, 7 sceaux, 7 trompettes, 7 tonnerres, 7 têtes, 7 fléaux, 7 coupes, 7 rois. . . .[119]

Dans son étude de l'Apocalypse, D.H. Lawrence présente une explication détaillée du chiffre 7 et des sept sceaux de l'homme.

> . . . the famous book of seven seals in this place is the body of man: of a man: of Adam: of any man: and the seven seals are the seven centres or gates of his dynamic consciousness. We are witnessing the opening and conquest of the great psychic centres of the human body. The old Adam is going to be conquered, die, and be reborn as the new Adam: but in stages: in sevenfold stages: or in six stages, and then a climax, seven. For man has seven levels of awareness, deeper and higher: or seven spheres of consciousness. And one by one these must be conquered, transformed, transfigured.
>
> And what are these seven spheres of consciousness in a man? Answer as you please, any man can give his own answer. But taking common "popular" view they are, shall we say, the four dynamic natures of man and the three "higher" natures.[120]

> After the fourth seal and the rider on the pale horse, the initiate in pagan ritual, is bodily dead. There remains, however, the journey through the underworld, where the living "I" must divest itself of soul and spirit, before it can at last emerge naked from the far gate of hell into the new day. For the soul, the spirit, and the living "I" are the three divine natures of man. The four bodily natures are put off on earth. The two divine natures can only be divested in Hades. And the last is a stark flame which on the new day is clothed anew and successively by the spiritual body, the soul-body and then the "garment" of flesh, with its fourfold terrestrial natures.
>
> Now no doubt the pagan script recorded this passage through Hades, this divesting of the soul, then of the spirit, till the mystery of death is fulfilled sixfold, and the seventh seal is at once the last thunder of death and the first thunderous paean of new birth and tremendous joy.[121]
>
> However, the six stages of mystic death are over. The seventh stage is a death and birth at once. Then the final flame-point of the eternal self of a man emerges from hell, and at the very instant of extinction becomes a new whole cloven flame of a new-bodied man with golden thighs and a face of glory.[122]

Mais comme le souligne si bien Chevalier "Sept comporte cependant une anxiété par le fait qu'il indique le passage du connu à l'inconnu: un cycle s'est accompli, quel sera le suivant?"[123]

Le poète a subi le sacrifice de la mort lors d'un mariage incestueux avec la Mère. Il a bouclé le cycle de la vie. Il est retourné au sein de l'ouroboros, retour qu'il espère effectuer depuis si longtemps. Et là, dans le sein de la Mère, il a reconnu la totalité de son être dans la figure des pharaons qui étaient "Avides de la source fraternelle du mal en moi."[124] Il s'est identifié aux pharaons, archétype de la perfection humaine. Et l'identification fut tellement étroite, tellement complète que le poète affirme avoir été bu et assimilé par les pharaons. "Sept fois, je connais l'étau des os."[125] Il a donc gravi, par le sacrifice de sa mort, les sept étapes de la perfection. Quel sera le résultat de cette mort? Le poète saura-t-il

intégrer à son Moi toute la richesse de l'inconscient? Saura-t-il donc confirmer l'existence de son Soi? La mort se terminera-t-elle par la renaissance définitive de l'être supérieur?

> Livide et repue de songe horrible
> Les membres dénoués
> Et les morts hors de moi, assassinés,
> Quel reflet d'aube s'égare ici?
> D'où vient donc que cet oiseau frémit
> Et tourne vers le matin
> Ses prunelles crevées?[126]

Que peut-on déduire de l'état dans lequel se trouve le poète, état tel que décrit dans la dernière strophe du poème? De toute évidence, l'état du poète suggère tout d'abord qu'il a connu la mort. Il a même gardé du cadavre la pâleur terne et bleuâtre. L'image du poète aux ". . . membres dénoués"[127] et gavé de ". . . songe horrible"[128] suggère qu'il a pu se libérer de l'étreinte du dragon. Il s'est donc affranchi du joug de l'inconscient qui le liait à la cheville "Pareille à une esclave fascinée,"[129] grâce à son séjour dans le domaine de la mort.

"Le voyage aux enfers accompli,"[130] le poète remonte du pays des morts. Il peut donc affirmer: ". . . les morts hors de moi, assassinés."[131] Qui est l'agent de cet assassinat sinon le poète? Pour assurer sa renaissance le poète devait, non seulement résister à la Mère, il devait également vaincre et détruire le monstre.

> . . . or rather, by hacking his way out of the monster, he accomplishes his own rebirth.[132]

Ainsi l'image des morts assassinés ne suggère-t-elle pas que le poète a effectivement détruit le monstre?

Ainsi le Héros qui a séjourné dans le royaume des morts, le Héros qui a connu "Sept fois . . ." ". . . l'étau des os"[133] et le Héros qui

affirme que les morts sont ". . . hors de moi, assassinés,"[134] c'est un Héros victorieux. Comme le soleil, il doit nécessairement sortir des ténèbres et renaître à la lumière.

> He is then reborn in the east as the victorious sun, the sol invictus.[135]

Comme le soleil le poète a traversé les ténèbres, il a marché du crépuscule à l'aube

> Quel reflet d'aube s'égare ici?
> D'où vient donc que cet oiseau frémit.[136]

Et l'oiseau, l'oiseau aux prunelles crevées ". . . tourne vers le matin" "Ses prunelles crevées?"[137] Le poète découvre donc la lumière

> In this sequence of danger, battle and victory, the light--whose significance for consciousness we have repeatedly stressed--is the central symbol of the hero's reality. The hero is always a light-bringer and emissary of the light. At the nethermost point of the night sea journey, when the sun hero journeys through the underworld and must survive the fight with the dragon, the new sun is kindled at midnight and the hero conquers the darkness. . . . The new light and the victory are symbolized by the illumination and transfiguration of the head, crowned and decked with an aureole. Even though the deeper meaning of this symbolism will only become clear to us later, it is evident that the hero's victory brings with it a new spiritual status, a new knowledge, and an alteration of consciousness.[138]

Le Héros qui découvre la lumière du matin c'est le Héros qui vient s'assurer sa propre renaissance. Il a atteint la fusion de son Moi et de son inconscient. Dorénavant sa vision sera totale pour autant qu'il saura intégrer à sa conscience les richesses de l'inconscient. Désormais il aura accès aux mystères de l'inconscient, celui-ci n'étant plus une source de mort et de désintégration mais plutôt une source de sagesse et de lumière. Le poète devient donc celui qui nous offre "Le mystère de la parole."

CONCLUSION

(L'ETAPE DE LA RENAISSANCE)

Dans son troisième recueil, Mystère de la parole le poète démontre clairement que la saison des ténèbres a été remplacée par la saison de la lumière. Toute la poésie de ce troisième recueil chante la renaissance du poète. Toute la poésie de ce recueil retrace également le lent cheminement du poète vers le Soi. On y retrouve donc les diverses étapes de développement du Moi, une description complète de la mort du vieil homme et de la renaissance du nouvel homme et les résultats de cette deuxième naissance.

Retraçons donc, dans la poésie de ce troisième recueil, les étapes de développement de la psyché du poète. C'est au sein de l'ouroboros que le poète reçoit "la passion du monde."[1] Ainsi dans l'image du "pays tranquille"[2] où ". . . la charité était seule"[3] où la charité ". . . inventait l'univers dans la justice première"[4] nous retrouvons le calme paisible de l'existence en paradis.

Et quelle est cette "passion du monde"[5] que le poète reçoit "sur [ses] deux mains?"[6]

> Dans un pays tranquille nous avons reçu la passion
> du monde, épée nue sur nos deux mains posée
>
> Notre coeur ignorait le jour lorsque le feu nous fut
> ainsi remis, et sa lumière creusa l'ombre de nos traits.[7]

C'est grâce aux images du feu et de l'épée que nous pouvons saisir de quel don il s'agit. Purificateur et régénérateur, le symbole du feu est "donc avant tout le moteur de la régénération périodique."[8]

> Le feu est également, dans cette perspective, en tant qu'il brûle et consume, un symbole de purification et de régénérescence. On retrouve l'aspect positif de la destruction: nouveau renversement du symbole. Purificatrice et régénéra-

> trice, l'eau l'est également. Mais le feu se distingue de celle-ci en ce qu'il symbolise la purification par la compréhension, jusqu'à sa forme la plus spirituelle, par la lumière et la vérité. . . .[9]
>
> Comme le soleil par ses rayons, le feu par ses flammes symbolise l'action fécondante, purificatrice et illuminatrice.[10]

Et à l'image du feu, source de purification, de régénérescence spirituelle et d'illumination, vient s'associer l'image de l'épée nue.

> L'épée, c'est aussi la lumière et l'éclair: la lame brille; elle est, disaient les Croisés, un fragment de la Croix de Lumière. . . . C'est le symbole du combat pour la conquête de la connaissance et la libération des désirs; l'épée tranche l'obscurité de l'ignorance ou le noeud des enchevêtrements (Govinda). Semblablement l'épée de Vishnu, qui est une épée flamboyante, est le symbole de la pure connaissance et de la destruction de l'ignorance. Le fourreau est la nescience et l'obscurité.[11]

L'image de l'épée suggère donc, tout comme l'image du feu, la conscience et la lumière. Notons, de plus, qu'à titre de "Symbole guerrier, l'épée est aussi celui de la guerre sainte"[12] qui "est avant tout une guerre intérieure, ce qui peut être aussi la signification de l'épée apportée par le Christ (Matt. 10.34). . . . Et c'est encore--sous son double aspect destructeur et créateur--un symbole du Verbe, de la Parole."[13]

Et puisque "Dans les traditions chrétiennes, l'épée est une arme noble appartenant aux chevaliers et aux héros chrétiens,"[14] nous pouvons voir dans l'image du poète qui reçoit l'épée nue, l'image du noble chevalier qui reçoit la fonction de la Parole. Il devra livrer bataille à la puissance de l'inconscient qui menace de le désintégrer, cette bataille se terminant dans la subjugaison des forces de l'inconscient par la conscience assurant par le fait même la régénérescence et l'illumination.

Ainsi, le poète qui reçoit l'épée, c'est le poète qui reçoit la Parole. Le poète qui reçoit l'épée, c'est le poète qui entreprend une guerre intérieure dont le but est la connaissance et la lumière.

Et pour le poète dont le "coeur ignorait le jour"[15] la lumière du feu "creusa l'ombre de [ses] traits."[16] Armé d'une nouvelle maturité, le poète commence donc son long voyage vers le jour. Ce voyage est d'autant plus pénible que "la crainte," "la pudeur" et "la faiblesse"[17] sont les premiers compagnons du voyage. Ainsi:

> . . . le coeur s'épuise et ne trouve plus sa propre
> parole en route vers quelque terre étrangère.[18]

Pour le poète c'est la "Saison aveugle."[19]

Exilé de ce "pays tranquille,"[20] le poète ressent toute la nostalgie du paradis perdu.

> Longtemps nous avons gardé des jours anciens en
> liberté dans les chambres du fond
>
> Les avons lâchés dans toute la maison, livrés au temps
> et remis en marche comme des songes.[21]

Désormais le poète ne vivra au sein de l'inconscient que lors du songe. C'est dans le songe que le poète peut revivre l'enchantement de ces jours heureux:

> De grandes vertus brutes dormaient en fûts couchées
>
> Nous les avions mises à mûrir au commencement de notre don
>
> Longues jarres ténébreuses aux parfums scellés
>
> Nous les avions mises à croître dans cet abîme marin
> où rêva la dure beauté d'un cheval d'ocre et de colère
>
> Longtemps les avons gardées, en état de haute naissance, flammes
> inlassablement remises au coeur du feu
>
> Le mouvement de leurs songes asymétriques nous enchanta durant
> mille veilles extrêmes.[22]

Mais l'enchantement qui embaume les nuits du poète ne peut durer. Le poète vieillit et il cherche la lumière de la conscience. Ainsi, les jours anciens

> Se sont promenés de chambre en chambre, toute
> figure reprise à mesure au fil des miroirs
>
> Se sont usés, se sont fanés de la salle au vestibule
> où surgit l'éclat jaune du matin par la porte ouverte.[23]

Ces miroirs profonds, dans lesquels le poète voit surgir la conscience de son Moi, et ce filet de lumière, cet "éclat jaune du matin,"[24] cet éclat de conscience, qui surgit "par la porte ouverte,"[25] détruisent le souvenir des "jours anciens."[26]

> Le songe a perdu son enseigne, douce mousse, douce
> plaie verte lavée au fil de l'eau
>
> La chimère est retirée violemment de la poitrine du
> fou, d'un seul coup avec son coeur sans racines.[27]

Et voilà que s'abat sur le poète la saison de l'eau où "son coeur sans racines"[28] sera désintégré lors d'un retour incestueux à la mère-mer.

> Celui qui est sans naissance ne s'est pas retourné dans
> son sommeil, le courant le traîne par les cheveux,
> en une algue le changera
>
> Le sacrifice sur les pierres marines fume son haleine
> forte. Le sang des morts se mêle au sel, jonche la mer
> comme des brassées de glaïeuls.[29]

On retrouve à nouveau dans l'image de la mer, le visage de l'inconscient.

> Sans vouloir faire une concession à l'homophonie, on peut dependant dire que le symbolisme de la mère se rattache à celui de la mer comme à celui de la terre, en ce sens qu'elles sont les unes et les autres réceptacles et matrices de la vie. La mer et la terre sont des symboles du corps maternel.[30]
>
> Dans l'analyse moderne, le symbole de la mère assume la valeur d'un archétype. La mère est la première forme que prend pour l'individu l'expérience de l'anima, c'est-à-dire de l'inconscient.[31]

Ainsi, le poète devient "L'homme à la mer. . . ,"[32] celui qui retourne au sein de la Mère pour y dormir d'un sommeil incestueux, la mort et la désintégration étant le prix de ce doux sommeil. Au fond de la mer-Mère "Le sang des morts se mêle au sel. . . ."[33] Dans cette image du sang des morts mêlé au sel, on retrouve bien l'image de la mort et de la désintégration du Moi lors de l'inceste ouroborique. Le poète devient donc ce beau noyé, celui qui ". . . ne s'est pas retourné dans son sommeil, le courant le traîne par les cheveux, en une algue le changera."[34]

Mais le poète vieillit. Sa vision de la Mère se précise. Bien qu'il ne cesse de voir en elle le repos, le refuge et la paix, il se rend de plus en plus compte de l'aspect destructeur de la Mère. Ainsi, pour le poète, la Mère devient à la fois source de vie, lieu d'origine, source de sagesse

> Je suis sans nom ni visage certain; lieu d'accueil et chambre d'ombre, piste de songe et lieu d'origine, mon ami, mon ami.[35]

et source de mort.

> Ah quelle saison d'âcres feuilles rousses m'a donné
> Dieu pour t'y coucher, mon ami, mon ami
>
> Un grand cheval noir court sur les grèves, j'entends son pas sous la terre, son sabot frappe la source de mon sang à la fine jointure de la mort.[36]
>
> Une croyance, qui paraît ancrée dans la mémoire de tous les peuples, associe originellement le cheval aux ténèbres du monde chthonien, qu'il surgisse, galopant comme le sang dans les veines, des entrailles de la terre ou des abysses de la mer. Fils de la nuit et du mystère, ce cheval archétypal est porteur à la fois de mort et de vie, lié au feu, destructeur et triomphateur et à l'eau, nourricière et asphyxiante. La multiplicité de ses acceptions symboliques découle de cette signification complexe des grandes figures lunaires, où l'imagination associe par analogie la terre

> dans son rôle de Mère, son luminaire la lune, les eaux et la sexualité, le rêve et la divination, la végétation et son renouvellement périodique.
> Aussi les psychanalystes ont-ils fait du cheval le symbole du psychisme inconscient ou de la psyché non-humaine archétype voisin de celui de la Mère, mémoire du monde. . . .[37]

Et cette double vision de la Mère produit, chez le poète, une réaction ambivalente. Il est à la fois attiré et repoussé par celle qui affirme que

> Le malheur et l'espérance sous mon toit brûlent,
> durement noués, apprends ces vieilles noces étranges,
> mon ami, mon ami.[38]

Impuissant le poète se révolte.

> Et moi, j'ai crié sous l'insulte fade
> Et j'ai réclamé le fer et le feu de mon héritage.[39]

Et dans sa colère le Fils s'auto-détruit. La Mère devient donc à nouveau, source de mort pour celui qui en est le Fils et l'Amant.

> Femme couchée, grande fourmilière sous le mélèze,
> terre antique criblée d'amants
>
> . . . .
>
> Vois tes fils et tes époux pourrissent pêle-mêle entre
> tes cuisses, sous une seule malédiction.[40]

"Mais l'orage mûrissait sous [ses] aisselles."[41] Le Moi du poète est de plus en plus autonome. Mais pour passer de l'étape du Fils à celle du Héros, le poète devra accepter l'invitation de la Mère. Le poète devra reconnaître sa "propre grande ténèbre visitée,"[42] il devra recevoir ". . . le coeur obscur de la terre, toute la nuit entre [ses] mains livrée et donnée."[43] Le poète devra retourner à la Mère afin d'y livrer bataille une dernière fois.

Puisque cette dernière rencontre entre le poète et la Mère, ainsi que les résultats de cette rencontre, sont présentés maintes fois par

le poète, il semble préférable de limiter notre étude à un des poèmes en question. Pour sommaire que soit cette étude, elle tentera de dégager le fait suivant: lors d'une dernière rencontre entre le poète et la Mère, celui-ci a connu la mort et la renaissance définitive. Par la suite il sera possible de découvrir quels ont été les résultats de cette renaissance.

Dans le poème "Naissance du pain" le poète compare sa croissance psychique à la lente préparation du pain. Comme le grain, le poète est semé, moissonné et moulu. Comme la pâte, le poète subit une gestation lente. Comme le pain, le poète connait le feu de la purification et de la régénérescence pour enfin renaître "La miche et le chanteau rebondis, la profonde chaleur animale et ce coeur impalpable, bien au centre, comme un oiseau captif."[44]

Retraçons brièvement, dans le poème, les diverses étapes de cette croissance afin d'appuyer l'hypothèse émise dans le paragraphe précédent. Comme le grain est semé, le poète "s'agenouille sur la terre, y plante son coeur rond comme un lourd sommeil."[45] C'est dans la terre Mère que va croître le coeur du poète, le symbole de son individualité.

> La terre est en effet le lieu où s'opèrent les transmutations: naissance, mort et oubli, résurgence.[46]

La gestation sera lente et le sommeil lourd, le sang versé ayant assuré la fertilité de la terre.

> The womb of the earth clamors for fertilization, and blood sacrifices and corpses are the food she likes best. This is the terrible aspect, the deadly side of the earth's character. In the earliest fertility cults, the gory fragments of the sacrificial victim were handed round as precious gifts and offered up to the earth, in order to make her fruitful. . . . Everywhere blood plays a leading part in fertility ritual and human sacrifice. The great terrestrial law that there can be no life without death was early understood, and

> still earlier represented in ritual, to mean that a strengthening of life can only be bought at the cost of sacrificial death.[47]

Au sein de la mère, le poète connaîtra la mort et l'oubli.

> O la longue première nuit, la face contre le sol craquelé, épiant le battement du sang donné, tout songe banni, tout mouvement retenu, toute attention gonflée au point le plus haut de l'amour.[48]

Comme la végétation qui le symbolise le poète doit subir la saison des eaux pour renaître.

> L'azur poudroie comme une poussière d'eau: nos mains peintes au ras du champ deviennent pareilles à de grands pavots clairs.[49]
>
> . . . .
>
> Le chaume cru crève la campagne, la vie souterraine laisse percer sa chevelure verte. Le ventre de la terre découvre ses fleurs et ses fruits au grand soleil de midi.[50]

Dans cette image du poète semé qui renaît à titre de végétation, nous reconnaissons bien la figure du Fils-amant: jeune dieu de la fertilité qui par sa mort assure la fertilité de la terre-mère. Cette affirmation est d'autant plus claire lorsque l'on considère la signification du pavot:

> Dans le symbolisme éleusinien, le pavot que l'on offre à Déméter symbolise la terre, mais représente aussi la force de sommeil et d'oubli qui s'empare des hommes après la mort et avant la renaissance.[51]

Cette mort incestueuse du Fils-amant est suivie de "l'éclat strident de l'été aux cigales acides,"[52] et le poète se prépare au sacrifice ultime. Comme le grain il sera moulu, broyé et désintégré.

> Les meules grenues et poreuses ont l'ardeur sourde des grands miroirs opaques et condamnés.
>
> Il n'est que de servir dans l'ombre, d'être pesantes et ténébreuses, mauvaises, dures et grinçantes, pour briser le coeur de la moisson, de le réduire en poussière comme une averse sèche et étouffante.[53]

Mais cette deuxième mort n'est pas permanente. Ayant atteint la maturité au cours de l'été, le grain moulu devient la pâte qui sera lissée dans

> D'étranges coquillages aigus et chantants, vives fleurs d'eau que le soleil marin cristallise et foudroie s'ouvrent à l'instant pour nous en des formes profondes et travaillées.[54]

Cette image des coquillages profonds et travaillés n'évoquent-t-elle pas l'image du sein de la mère, lieu de régénérescence?

> La coquille, évoquant les eaux où elle se forme, participe du symbolisme de la fécondité propre à l'eau. Son dessin et sa profondeur de conque rappellent l'organe sexuel féminin. . . .[55]

Comme le sarcophage reçoit le corps du pharaon, le coquillage reçoit le corps du pain et la métamorphose se prépare. La régénérescence se produira, grâce à la présence du vent, symbole des énergies spirituelles, grâce au sacrifice volontaire du Moi du poète et grâce à la réalisation de la mort sacrificielle en guise de levain, symbole "de transformation spirituelle"[56] puisqu'il est "le principe actif de la panification."[57]

> Si d'aventure le vent se levait, si de ferveur notre âme se donnait toute, avec sa nuit chargée de racines et trouée par le jour?
>
> Il y viendrait par surcroît cette âpre mesure de notre plus vieille mort, macérée comme les feuilles d'octobre aux senteurs fauves, en guise de levain.[58]

Les conditions étant présentes, le poète, à l'image du pain, subit le sacrifice.

> Parmi la fumée des chairs brûlées, sur la pierre noircie, parmi les festins sauvages renversés, voici que s'allume dans la nuit primitive une pure veilleuse et que commence cette lente maturité de la croûte et de la mie, tandis que la Patience s'assoit sur la margelle du feu.[59]

Agent de purification et de régénérescence le feu assure la maturation de "la croûte et de la mie"[60]

Et nul n'a accès à son silence jusqu'au matin.[61]

Au matin "la cendre" "se défait comme un lit"[62] symbole du "lieu de la mort,"[63] "centre sacré des mystères de la vie."[64] Et voici que paraît le pain dans toute sa plénitude: corps, âme, coeur et esprit.

> Sous la cendre qui se défait comme un lit, voici la miche et le chanteau rebondis, la profonde chaleur animale et ce coeur impalpable, bien au centre, comme un oiseau captif.[65]

Et le poète, tout comme ces "créatures lourdes, marquées de fête et d'ivresse que l'aube surprend, tout debout en travers du monde,"[66] peut enfin crier.

> Ah nous sommes vivants, et le jour recommence à l'horizon![67]

Avec la renaissance du poète, renaît un monde nouveau. Comme le pain "symbole de nourriture essentielle,"[68] "nourriture spirituelle"[69] de l'homme, le poète devient, à l'exemple du Christ, le Héros régénéré par excellence, "la nourriture essentielle,"[70] qu'il offre au lecteur dans la totalité de son amour.

Et cette nourriture essentielle, le poète nous l'offre sous forme de la Parole qui "se fonde"[71] lors de sa rencontre avec l'inconscient. Dans "Mystère de la parole" le poète présente clairement que sa renaissance a produit la naissance du Verbe.

Ayant été atteint pas "Des flèches d'odeur"[72] le "liant à la terre comme des blessures en des noces excessives"[73] le poète, par le sacrifice de sa mort, donne naissance à la joie et au printemps renouvellé.

> La joie se mit à crier, jeune accouchée à l'odeur sauvagine sous les joncs. Le printemps délivré fut si beau qu'il nous prit le coeur avec une seule main.[74]

Ceci se réalise grâce au cycle ternaire de la renaissance, cycle normal de tout processus créateur et de tout développement spirituel.

> . . . The theme of transformation, of death and rebirth, which is a dynamic, developmental happening, is also associated with the number three. Three days is the symbolical duration of the night sea journey, e.g., Christ, Jonah.[75]

> Les trois coups de la création du monde sonnèrent à nos oreilles, rendus pareils aux battements de notre sang

> En un seul éblouissement l'instant fut. Son éclair nous passa sur la face et nous reçûmes mission du feu et de la brûlure.[76]

Dans le silence de cette transformation du poète qui reçoit la "mission du feu et de la brûlure,"[77]

> . . . la parole se fonde, soulève notre coeur, saisit le monde en un seul geste d'orage, nous colle à son aurore comme l'écorce à son fruit.[78]

Ayant intégré l'inconscient à son Moi conscient, le poète ne connaît plus de division, l'écorce et le fruit ne font qu'un. Puisqu'il a atteint la totalité de son être, la réalité objective du poète--l'inconscient--se joint à la réalité subjective du poète--le Moi conscient pour former le Soi. Dorénavant le poète accède consciemment aux mystères et à la sagesse de l'inconscient ayant "la forêt à notre droite, la ville profonde à notre gauche."[79] Ainsi entouré de deux symboles de l'inconscient, le poète avance ". . . à la pointe du monde."[80] Etant au ". . . plein centre du verbe,"[81] le poète devient le sage, l'illuminé, l'homme unifié.

Mais pour que se produisent l'"Alchimie du jour," et "Le mystère de la parole" il a fallu que

> Vint l'été criblé de balles, l'image mère s'est couchée pour mourir."[82]

> Notre coeur à cause de cela assura son étrange pouvoir nocturne.[83]

A la suite de cette mort et de cette renaissance, le poète a maintenant accès aux richesses de l'inconscient. Cet "étrange pouvoir nocturne"[84] lui permet de découvrir ". . . parmi les âges décelés, comme de plates pierres bleues sous la mer, le goût du pain, du sel et de l'eau, à même la faim millénaire."[85] Ayant ainsi découvert l'accès à la "chambre noire de son recueillement,"[86] ayant rempli sa "mission du feu"[87] le poète peut devenir celui qui montre à son frère captif quelle est la route à suivre.

> O mes frères les plus noirs, toutes fêtes gravées en secret; poitrines humaines, calebasses musiciennes où s'exaspèrent des voix captives
>
> Que celui qui a reçu fonction de la parole vous prenne en charge comme un coeur ténébreux de surcroît, et n'ait de cesse que soient justifiés les vivants et les morts en un seul chant parmi l'aube et les herbes.[88]

Le poète voyage sur les lignes de son coeur. Il visite les domaines ténébreux de la solitude. Et là, au creux de cette solitude, il rencontre l'homme qu'il est, l'homme qu'il doit devenir, l'homme que nous devons tous devenir. Rentré de voyage, le poète appelle son frère et lui raconte les merveilleuses aventures qu'il a vécues. Et son frère écoute les mots fluides et doux du poète. Il écoute les phrases brûlées de soleil et de lumière; il s'étonne et il s'émeut. Et voici qu'à son tour il rêve de voyage.

C'est par la magie de la parole poétique, c'est par l'engagement profond et total du poète que les hommes se rencontrent. Le poète découvre en son être le vrai visage de l'homme. Il nous l'offre dans toute la plénitude de son amour. Et dans ce visage nous découvrons le regard tranquille de tous nos frères.

Et moi, je crois à la vertu de la poésie, je crois au salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée.[89] Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie.

Anne Hébert

NOTES

PARTIE I

L'ETUDE DE L'ARCHETYPE DE LA RENAISSANCE

CHAPITRE I

QUELQUES CONCEPTS JUNGIENS

[1] C.G. Jung, Métamorphoses de l'âme et ses symboles, Préface et traduction de Yves Le Lay (Genève: Librairie de l'Université; Georg et Cie, S.A., 1973), p. 23.

[2] Ibid., p. 29.

[3] Ibid., pp. 13-14.

[4] Ibid., p. 13.

[5] E.A. Bennet, Ce que Jung a vraiment dit, traduction de Monique Salzmann, Collections Marabout, 247 (2e édition; Verviers: Gérard et Cie, 1973), p. 175.

[6] Ibid.

[7] Ibid., pp. 173-76.

[8] Ibid., p. 176.

[9] Edward F. Edinger, Ego and Archetype: Individuation and the Religious Function of the Psyche (Baltimore: Penguin Books Inc., s.d.), p. 5.

CHAPITRE II

EXPLICATION GENERALE DE L'ARCHETYPE DE LA RENAISSANCE

1 Bennet, Ce que Jung a vraiment dit, p. 175.

CHAPITRE III

LA STRUCTURE INTERNE DE L'ARCHETYPE DE LA RENAISSANCE

1 Erich Neumann, The Origins and History of Consciousness, with a Foreword by C.G. Jung, trans. by R.F.C. Hall, Bollingen Series, XLII (Princeton: Princeton University Press, 1954), p. 125.

2 Ibid., p. 42.

3 Ibid, p. 1.

4 Ibid, p. 3.

5 Ibid., p. 129.

6 Ibid.

7 Ibid., p. 193.

8 Ibid.

9 Ibid., p. 3.

10 Ibid.

11 Ibid., p. 129.

12 Ibid.

13 Ibid.

[14] *Ibid.*

[15] *Ibid.*, p. 193.

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*, p. 90.

PARTIE II

L'ARCHETYPE DE LA RENAISSANCE DANS LA POESIE

INTRODUCTION

[1] C.G. Jung, *The Spirit in Man, Art, and Literature*, trans. by R.F.C. Hall, Bollingen Series, XX (Princeton: Princeton University Press, 1966), p. 86.
Pre

[2] *Ibid.*, p. 105.

[3] *Ibid.*, p. 98.

CHAPITRE I

L'ETAPE DE LA NAISSANCE

DIVISION A

L'OUROBOROS ET LA NAISSANCE DU MOI

[1] Neumann, The Origins and History of Consciousness, p. 1.

[2] Ibid.

[3] Erich Neumann, The Great Mother: An Analysis of the Archetype, trans. by Ralph Manheim, Bollingen Series XLVII (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp. 18-19.

[4] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles (4 vols., 2[e] édition; Paris: Editions Seghers et Editions Jupiter, 1973-74), PIE à Z, pp. 183-84.

[5] Neumann, The Origins and History of Consciousness, p. 39.

[6] Ibid., p. 12.

[7] Ibid., pp. 13-14.

[8] Ibid., p. 39.

[9] Ibid., p. 16.

[10] Ibid., p. 299.

DIVISION B

LES NIVEAUX DE L'OUROBOROS ET DE LA NAISSANCE DU MOI DANS LA POESIE

[1] Anne Hébert, "Mystère de la parole," Poèmes (Paris: Editions du Seuil, 1960), p. 75.

[2] Pierre Pagé, Anne Hébert, Collections Ecrivains Canadiens d'Aujourd'hui (Montréal et Paris: Fides, 1965), p. 101.

[3] Ibid., p. 87.

[4] Anne Hébert, "Le Miroir," in Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, Histoire de la littérature canadienne-française (Centre Educatif et Culturel, Inc., 1968), p. 263.

[5] Ibid.

[6] Ibid.

[7] Ibid.

[8] Ibid.

[9] Ibid.

[10] Ibid.

[11] Ibid.

[12] Chevalier, Dictionnaire des symboles, H à PIE, p. 215.

13 Neumann, The Origins and History of Consciousness, p. 39.

[14] Anne Hébert, "Eve," in René Lacôte, Anne Hébert, Collection Poètes d'Aujourd'hui, 189 (Paris: Editions Seghers, 1969), pp. 94-95.

[15] Ibid., p. 94.

[16] Ibid.

[17] Ibid.

18 Ibid.

19 Anne Hébert, "L'Infante ne danse plus," in Lacôte, op. cit., p. 99.

20 Ibid.

21 Anne Hébert, "Présence," in Lacôte, op. cit., 100.

22 Ibid.

23 Ibid.

24 Anne Hébert, "Le Château noir," Gants du ciel, juin 1944, p. 16.

25 Anne Hébert, "Les Petites villes," Poèmes (Paris: Editions du Seuil, 1960), p. 28.

26 Anne Hébert, "Chats," Gants du ciel, juin 1944, p. 12.

27 Anne Hébert, "Sous-bois d'hiver," Gants du ciel, juin 1944, p. 10.

28 Anne Hébert, "Eve," loc. cit., p. 95.

29 Anne Hébert, "Sous-bois d'hiver," loc. cit., p. 10.

30 Anne Hébert, "Le Château noir," Gants du ciel, p. 16.

31 Anne Hébert, "Eve," loc. cit., p. 94.

32 Ibid., p. 95.

33 Anne Hébert, "L'Infante ne danse plus," loc. cit., p. 99.

34 Anne Hébert, "Le Château noir," loc. cit., p. 15.

35 Ibid., p. 16.

36 Ibid.

37 "L'Infante ne danse plus," Anne Hébert, p. 99.

[38] *Ibid.*

[39] Anne Hébert, "Sous-bois d'hiver," *loc. cit.*, p. 9.

[40] Anne Hébert, "Le Château noir," *loc. cit.*, p. 16.

[41] Anne Hébert, "Sous-bois d'hiver," *loc. cit.*, p. 10.

[42] Anne Hébert, "Les Petites villes," *Poèmes*, p. 27.

[43] Anne Hébert, "Ballade d'un Enfant qui va mourir," in Lacôte, *op. cit.*, p. 101.

[44] Anne Hébert, "Le Miroir," *loc. cit.*, p. 263.

[45] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, H à PIE, pp. 80-81.

[46] Anne Hébert, "Le Miroir," *loc. cit.*, pp. 262-63.

[47] C.G. Jung, *Psyche and Symbol: A Selection from the Writings of C.G. Jung*, edited by Violet S. de Laszlo. Doubleday Anchor Books. (New York: Doubleday and Company, Inc., 1958), p. 133.

[48] Anne Hébert, "Eve," *loc. cit.*, p. 95.

[49] *Ibid.*

[50] *Ibid.*

[51] Edinger, *Ego and Archetype*, p. 185.

[52] *Ibid.*, p. 187.

[53] *Ibid.*, p. 188.

[54] *Ibid.*, p. 182.

[55] Anne Hébert, "Aube," *Gants du ciel*, juin 1944, pp. 6-7.

[56] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, A à CHE, pp. 96-97.

[57] Anne Hébert, "Aube," *loc. cit.*, p. 6.

[58] Chevalier, Dictionnaire des symboles, H à PIE, p. 316.

[59] Ibid., pp. 349-50.

[60] Ibid., A à CHE, pp. 340-41.

[61] Anne Hébert, "Le Château noir," loc. cit., p. 16.

[62] Ibid., p. 15.

[63] Ibid.

[64] Ibid., p. 16.

[65] Ibid., p. 15.

[66] Ibid., p. 16.

[67] Anne Hébert, "Sous-bois d'hiver," loc. cit., p. 10.

[68] Anne Hébert, L'Infante ne danse plus," loc. cit., p. 99.

[69] Anne Hébert, "Le Miroir," loc. cit., p. 263.

[70] Ibid.

[71] Ibid.

[72] Anne Hébert, "Ma Douleur," in Lacôte, op. cit., p. 97.

[73] Anne Hébert, "Le Miroir," loc. cit., p. 263.

[74] Ibid.

[75] Anne Hébert, "Chats," loc. cit., pp. 11-12.

[76] Ibid., p. 12.

[77] Chevalier, Dictionnaire des symboles, A à CHE, p. 239.

[78] Ibid.

[79] Anne Hébert, "L'Infante ne danse plus," loc. cit., p. 99.

[80] Ibid.

[81] Anne Hébert, "Chats," loc. cit., p. 12.

[82] Anne Hébert, "Je voudrais un havre de grâce," Gants du ciel, juin 1944, pp. 13-14.

[83] Anne Hébert, "Présence," in Lacôte, op. cit., p. 100.

[84] Anne Hébert, "Je voudrais un hâvre de grâce," loc. cit., pp. 13-14.

[85] Ibid., p. 14.

[86] Ibid.

[87] Ibid.

[88] Anne Hébert, "Ballade d'un enfant qui va mourir," in Lacôte, op. cit., pp. 101-03.

[89] Ibid., p. 101.

[90] Ibid.

[91] Ibid., p. 103.

[92] Anne Hébert, "Sous la pluie," Poèmes, pp. 15-16.

[93] Ibid., p. 15.

[94] Anne Hébert, "Eveil au seuil d'une fontaine," Poèmes, p. 13.

[95] Chevalier, Dictionnaire des symboles, CHE à G, p. 338.

[96] Ibid.

[97] Anne Hébert, "Eveil au seuil d'une fontaine," Poèmes, pp. 13-14.

[98] Ibid., p. 13.

[99] *Ibid.*

[100] *Ibid.*

[101] *Ibid.*

[102] *Ibid.*

[103] Anne Hébert, "La Voix de l'oiseau," *Poèmes*, p. 25.

[104] Anne Hébert, "Retourne sur tes pas," *Poèmes*, p. 45.

[105] Anne Hébert, "L'envers du monde," *Poèmes*, p. 52.

[106] Anne Hébert, "Retourne sur tes pas," *Poèmes*, p. 45.

[107] Anne Hébert, "L'Envers du monde," *Poèmes*, p. 52.

[108] Anne Hébert, "Marine," in Guy Sylvestre, *Anthologie de la poésie canadienne-française* (5[e] édition; Montréal: Editions Beauchemin, 1966), p. 239.

[109] Anne Hébert, "Nuit," *Poèmes*, p. 24.

[110] Anne Hébert, "L'Envers du monde," *Poèmes*, p. 53.

[111] Anne Hébert, "Les Grandes fontaines," *Poèmes*, p. 17.

[112] Anne Hébert, "Marine," in Sylvestre, *op. cit.*, p. 240.

[113] Anne Hébert, "Il y a certainement quelqu'un," *Poèmes*, p. 51.

[114] Anne Hébert, "Une Petite morte," *Poèmes*, p. 47.

[115] Anne Hébert, " La Chambre de bois," *Poèmes*, p. 43.

[116] *Ibid.*

[117] Anne Hébert, "De plus en plus étroit," *Poèmes*, p. 44.

[118] Anne Hébert, "La Chambre de bois," *Poèmes*, pp. 42-43.

[119] *Ibid.*, p. 43.

[120] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, A à CHE, p. 321.

[121] Anne Hébert, "La Chambre de bois," *Poèmes*, p. 43.

[122] Anne Hébert, "En guise de fête," *Poèmes*, p. 36.

[123] Anne Hébert, "La Voix de l'oiseau," *Poèmes*, p. 26.

[124] Anne Hébert, "Paysage," *Poèmes*, p. 56.

DIVISION C

LE FILS-AMANT

[1] Neumann, *The Great Mother*, pp. 6-7.

[2] Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, p. 47.

[3] *Ibid.*, pp. 46-47.

[4] *Ibid.*, p. 76.

[5] *Ibid.*, p. 51.

[6] *Ibid.*, pp. 87-88.

[7] *Ibid.*, p. 88.

[8] *Ibid.*, pp. 88-89.

[9] *Ibid.*, p. 61.

[10] *Ibid.*, p. 53.

[11] *Ibid.*, p. 89.

12 Ibid., p. 94.

13 Ibid.

14 Ibid., p. 95.

15 Ibid., p. 100.

DIVISION D

LE NIVEAU DU FILS-AMANT DANS LA POESIE

1 Anne Hébert, "Le Château noir," loc. cit., p. 16.

2 Anne Hébert, "La Voix de l'oiseau," Poèmes, p. 26.

3 Anne Hébert, "Nos Mains au jardin," Poèmes, p. 49.

4 Anne Hébert, "Vieille Image," Poèmes, p. 32.

5 Anne Hébert, "Paysage," Poèmes, p. 56.

6 Anne Hébert, "Vieille Image," Poèmes, p. 32.

7 Anne Hébert, "Inventaire," Poèmes, p. 29.

8 Anne Hébert, "En guise de fête," Poèmes, p. 36.

9 Anne Hébert, "Vieille Image," Poèmes, p. 31.

10 Ibid.

11 Anne Hébert, "Inventaire," Poèmes, p. 29.

12 Ibid., pp. 29-30.

13 Ibid., p. 30.

14 *Ibid.*

15 Anne Hébert, "Une Petite morte," *Poèmes*, p. 48.

16 *Ibid.*

17 Anne Hébert, "Vie de château," *Poèmes*, p. 54.

18 *Ibid.*

19 Anne Hébert, "Vieille Image," *Poèmes*, p. 32.

20 Anne Hébert, "Un Mur à peine," *Poèmes*, p. 37.

21 Anne Hébert, "Nos Mains au jardin," *Poèmes*, pp. 49-50.

22 Anne Hébert, "Les Deux mains," in Sylvestre, *op. cit.*, p. 241.

23 Anne Hébert, "La Chambre fermée," *Poèmes*, p. 39.

24 *Ibid.*, pp. 39-40.

25 Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, H à PIE, p. 179.

26 Anne Hébert, "La Chambre fermée," *Poèmes*, p. 40.

27 *Ibid.*, pp. 40-41.

28 *Ibid.*, p. 41.

29 Anne Hébert, "Nos Mains au jardin," *Poèmes*, pp. 49-50.

30 *Ibid.*, p. 50.

31 Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, H à PIE, pp. 166-67.

32 Anne Hébert, "Un Bruit de soie," *Poèmes*, p. 58.

33 Anne Hébert, "Une Petite morte," *Poèmes*, p. 48.

34 *Ibid.*, p. 47.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 Anne Hébert, "Vie de château," *Poèmes*, p. 54.

38 *Ibid.*

DIVISION E

L'ETUDE THEORIQUE ET L'ANALYSE POETIQUE DU NIVEAU

"LA SEPARATION DES PARENTS PRIMORDIAUX"

1 Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, p. 129.

2 Anne Hébert, "Un Bruit de soie," *Poèmes*, p. 57.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, pp. 57-58.

8 *Ibid.*, p. 58.

9 *Ibid.*, p. 57.

10 *Ibid.*, p. 58.

11 *Ibid.*

12 Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, p. 104.

[13] _Ibid._, p. 103.

[14] _Ibid._, pp. 102-03.

[15] Anne Hébert, "Un Bruit de soie," _Poèmes_, p. 58.

[16] _Ibid._, p. 57.

[17] Neumann, _The Origins and History of Consciousness_, pp. 106-07.

[18] _Ibid._, p. 152.

[19] Anne Hébert, "La Chambre fermée," _Poèmes_, p. 41.

[20] Neumann, _The Origins and History of Consciousness_, p. 154.

[21] _Ibid._, p. 124.

[22] _Ibid._, p. 120.

CHAPITRE II

L'ETAPE DE LA MORT

DIVISION A

L'ETUDE THEORIQUE DE L'ETAPE DE LA MORT

[1] Neumann, _The Origins and History of Consciousness_, p. 154.

[2] Chevalier, _Dictionnaire des symboles_, CHE à G, p. 211.

[3] _Ibid._, p. 212.

[4] _Ibid._

[5] *Ibid.*, pp. 214-15.

[6] *Ibid.*, PIE à Z, p. 215.

[7] Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, pp. 160-61.

[8] *Ibid.*, pp. 164-65.

[9] *Ibid.*, p. 155.

[10] *Ibid.*, p. 156.

[11] *Ibid.*, p. 178.

DIVISION B

L'ETUDE DE LA MORT DANS LA POESIE

[1] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 59.

[2] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, PIE à Z, p. 93.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*, p. 97.

[5] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 59.

[6] Anne Hébert, "Un Mur à peine," *Poèmes*, p. 37.

[7] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 59.

[8] *Ibid.*

[9] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, CHE à G, p. 55.

[10] *Ibid.*, A à CHE, pp. 299-300.

[11] *Ibid.*, CHE à G, p. 55.

[12] *Ibid.*, pp. 56-57.

[13] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 59.

[14] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, H à PIE, pp. 167-68.

[15] *Ibid.*, p. 167.

[16] *Ibid.*, p. 170.

[17] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 59.

[18] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, CHE à G, p. 302.

[19] *Ibid.*

[20] *Ibid.*, H à PIE, p. 106.

[21] *Ibid.*, p. 107.

[22] *Ibid.*

[23] *Ibid.*, p. 108.

[24] *Ibid.*, PIE à Z, p. 391.

[25] *Ibid.*

[26] *Ibid.*

[27] *Ibid.*, p. 144.

[28] Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, p. 165.

[29] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 59.

[30] *Ibid.*

[31] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, PIE à Z, p. 303.

[32] *Ibid.*, H à HIE, p. 234.

[33] *Ibid.*, PIE à Z, p. 303.

[34] *Ibid.*, p. 304.

[35] *Ibid.*, p. 108.

[36] *Ibid.*, pp. 110-11.

[37] *Ibid.*, p. 110.

[38] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 59.

[39] *Ibid.*

[40] *Ibid.*

[41] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, CHE à G, p. 318.

[42] *Ibid.*, H à PIE, p. 99.

[43] *Ibid.*, pp. 100-01.

[44] *Ibid.*, p. 101.

[45] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 59.

[46] *Ibid.*

[47] *Ibid.*

[48] *Ibid.*

[49] *Ibid.*

[50] *Ibid.*, p. 60.

[51] *Ibid.*

[52] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, PIE à Z, p. 110.

[53] *Ibid.*, p. 111.

[54] *Ibid.*, A à CHE, p. 321.

[55] *Ibid.*, p. 308.

[56] *Ibid.*

[57] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 60.

[58] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, H à PIE, p. 138.

[59] *Ibid.*, PIE à Z, p. 148.

[60] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 60.

[61] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, CHE à G, p. 221.

[62] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 60.

[63] Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, H à PIE, p. 326.

[64] *Ibid.*, PIE à Z, p. 50.

[65] Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, p. 154.

[66] *Ibid.*

[67] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 61.

[68] Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, p. 239.

[69] *Ibid.*, p. 149.

[70] *Ibid.*, pp. 254-55.

[71] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 60.

[72] *Ibid.*

[73] *Ibid.*

[74] Ibid.

[75] Chevalier, Dictionnaire des symboles, A à CHE, p. 202.

[76] Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Paris: Société du Nouveau Littré, 1973), p. 1811.

[77] Chevalier, Dictionnaire des symboles, CHE à G, p. 107.

[78] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," Poèmes, p. 60.

[79] Ibid.

[80] Ibid.

[81] Ibid.

[82] Ibid.

[83] Ibid.

[84] Ibid.

[85] Ibid.

[86] Chevalier, Dictionnaire des symboles, PIE à Z, p. 106.

[87] Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," Poèmes, p. 60.

[88] J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, trans. from the Spanish by Jack Sage (New York: Philosophical Library, 1962), pp. 195-96.

[89] Carl G. Jung et al., Man and His Symbols, conceived and edited by C.G. Jung (New York: Doubleday and Company Inc., 1964), p. 236.

[90] Chevalier, Dictionnaire des symboles, H à PIE, P. 190.

[91] Ibid., p. 325.

[92] Neumann, The Origins and History of Consciousness, p. 158.

93 Ibid.

94 Ibid.

95 Chevalier, Dictionnaire des symboles, CHE à G, p. 331.

96 Ibid., PIE à Z, pp. 396-97.

97 Ibid., p. 397.

98 Ibid., H à PIE, p. 296.

99 Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," Poèmes, p. 60.

100 Chevalier, Dictionnaire des symboles, A à CHE, p. 56.

101 Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," Poèmes, p. 61.

102 Chevalier, Dictionnaire des symboles, H à PIE, p. 310.

103 Ibid.

104 Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," Poèmes, p. 59.

105 Chevalier, Dictionnaire des symboles, CHE à G, p. 302.

106 Ibid., PIE à Z, p. 89.

107 Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," Poèmes, p. 61.

108 Chevalier, Dictionnaire des symboles, PIE à Z, pp. 365-66.

109 Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," Poèmes, p. 61.

110 Neumann, The Origins and History of Consciousness, p. 164.

111 Chevalier, Dictionnaire des symboles, CHE à G, p. 214.

112 Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," Poèmes, p. 61.

113 Ibid.

114 Chevalier, Dictionnaire des symboles, H à PIE, p. 166.

115 *Ibid.*, p. 115.

116 Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 61.

117 Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, p. 161.

118 Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, PIE à Z, p. 170.

119 *Ibid.*, pp. 170-72.

120 D.H. Lawrence, *Apocalypse*, with an introduction by Richard Adlington (New York: Viking Press, 1960), pp. 96-97.

121 *Ibid.*, pp. 103-04.

122 *Ibid.*, p. 106.

123 Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, PIE à Z, p. 173.

124 Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 61.

125 *Ibid.*

126 *Ibid.*

127 *Ibid.*

128 *Ibid.*

129 *Ibid.*, p. 59.

130 Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, CHE à G, p. 214.

131 Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 61.

132 Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, p. 160.

133 Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," *Poèmes*, p. 61.

134 Ibid.

135 Neumann, The Origins and History of Consciousness, p. 160.

136 Anne Hébert, "Le Tombeau des rois," Poèmes, p. 61.

137 Ibid.

138 Neumann, The Origins and History of Consciousness, p. 160.

CONCLUSION

(L'ETAPE DE LA RENAISSANCE)

1 Anne Hébert, "Mystère de la parole," Poèmes (Paris: Editions du Seuil, 1960), p. 73.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Chevalier, Dictionnaire des symboles, CHE à G, p. 312.

9 Ibid., p. 314.

10 Ibid., p. 313.

11 Ibid., p. 270.

12 Ibid.

13 Ibid.

14 Ibid., p. 271.

15 Anne Hébert, "Mystère de la parole," Poèmes, p. 73.

16 Ibid.

17 Ibid.

18 Anne Hébert, "Survienne la rose des vents," Poèmes, p. 84.

19 Anne Hébert, "Saison aveugle," Poèmes, p. 89.

20 Anne Hébert, Mystère de la parole," Poèmes, p. 73.

21 Anne Hébert, "Saison aveugle," Poèmes, p. 89.

22 Anne Hébert, "De Grandes vertus brutes," Poèmes, p. 97.

23 Anne Hébert, "Saison aveugle," Poèmes, p. 89.

24 Ibid.

25 Ibid.

26 Ibid.

27 Anne Hébert, "Printemps sur la ville," Poèmes, p. 90.

28 Ibid.

29 Ibid., p. 91.

30 Chevalier, Dictionnaire des symboles, H à PIE, p. 206.

31 Ibid., p. 209.

32 Anne Hébert, "Printemps sur la ville," Poèmes, p. 91.

33 Ibid.

34 Ibid.

35 Anne Hébert, "Je suis la terre et l'eau," Poèmes, p. 87.

36 Ibid.

37 Chevalier, Dictionnaire des symboles, A à CHE, p. 350.

38 Anne Hébert, "Je suis la terre et l'eau," Poèmes, p. 86.

39 Anne Hébert, "La Sagesse m'a rompu les bras," Poèmes, p. 92.

40 Anne Hébert, "Eve," Poèmes, pp. 100-01.

41 Anne Hébert, "La Sagesse m'a rompu les bras," Poèmes, p. 93.

42 Anne Hébert, "Je suis la terre et l'eau," Poèmes, p. 87.

43 Ibid.

44 Anne Hébert, "Naissance du pain," Poèmes, p. 79.

45 Ibid., p. 77.

46 Chevalier, Dictionnaire des symboles, H à PIE, p. 368.

47 Neumann, The Origins and History of Consciousness, p. 54.

48 Anne Hébert, "Naissance du pain," Poèmes, p. 77.

49 Ibid.

50 Ibid.

51 Chevalier, Dictionnaire des symboles, H à PIE, p. 368.

52 Anne Hébert, "Naissance du pain," Poèmes, p. 77.

53 Ibid., pp. 77-78.

54 *Ibid.*, p. 78.

55 Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, CHE à G, p. 87.

56 *Ibid.*, H à PIE, p. 349.

57 *Ibid.*

58 Anne Hébert, "Naissance du pain," *Poèmes*, p. 78.

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*, p. 79.

63 Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, H à PIE, p. 138.

64 *Ibid.*

65 Anne Hébert, "Naissance du pain," *Poèmes*, p. 79.

66 *Ibid.*

67 *Ibid.*

68 Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, H à PIE, p. 348.

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*

71 Anne Hébert, "Mystère de la parole," *Poèmes*, p. 74.

72 *Ibid.*, p. 73.

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*, p. 74.

75 Edinger, Ego and Archetype, p. 187.

76 Anne Hébert, "Mystère de la parole," Poèmes, p. 74.

77 Ibid.

78 Ibid.

79 Ibid., p. 75.

80 Ibid.

81 Ibid.

82 Anne Hébert, "Saison aveugle," Poèmes, p. 89.

83 Anne Hébert, "De Grandes Vertus brutes," Poèmes, p. 97.

84 Ibid.

85 Anne Hébert, "Naissance du pain," Poèmes, p. 76.

86 Ibid.

87 Anne Hébert, "Mystère de la parole," Poèmes, p. 74.

88 Ibid., p. 75.

89 Anne Hébert, Poèmes (Paris: Editions du Seuil, 1960), p. 71.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITES

Bennet, E.A. Ce que Jung a vraiment dit. Traduction de l'anglais par Monique Salzmann. Collections Marabout, 247. 2[e] édition. Verviers: Gérard et C[ie], 1973.

Bessette, Gérard; Geslin, Lucien; et Parent, Charles. Histoire de la littérature canadienne-française. Centre Educatif et Culturel, Inc., 1968.

Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain. Dictionnaire des symboles. Réalisation Marian Berlewi. 4 volumes, 2[e] édition. Paris: Editions Seghers et Editions Jupiter, 1973-74.

Cirlot, J.E. A Dictionary of Symbols. Translated from the Spanish by Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1962.

Edinger, Edward F. Ego and Archetype: Individuation and the Religious Function of the Psyche. Baltimore: Penguin Books Inc., s.d.

Hébert, Anne. Poèmes. Paris: Editions du Seuil, 1960.

Hébert, Anne. "Poèmes," Gants du ciel, juin 1944. Ed. Guy Sylvestre. Montréal: Editions Fides, pp. 5-20.

Jung, C.G. Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Préface et traduction de Yves Le Lay. Genève: Librairie de l'Université, Georg & C[ie], S.A., 1973.

Jung, C.G. The Spirit in Man, Art and Literature. Translated by R.F.C. Hall, Bollingen Series XX. Princeton: Princeton University Press, 1966.

Jung, C.G. Psyche and Symbol: A Selection from the Writings of C.G. Jung. Edited by Violet S. de Laszlo. Doubleday Anchor Books. New York: Doubleday and Company, Inc., 1958.

Jung, C.G.; Von Franz, M.-L.; Henderson, Joseph L.; Jacobi, Jolande; Jaffé, Aniela. Man and His Symbols. Conceived and Edited by C.G. Jung. New York: Doubleday and Company Inc., 1964.

Lacôte, René. Anne Hébert. Collection Poètes d'Aujourd'hui, 189. Paris: Editions Seghers, 1969.

Lawrence, D.H. Apocalypse, with an introduction by Richard Aldington. New York: Viking Press, 1960.

Neumann, Erich. The Origins and History of Consciousness, with a foreword by C.G. Jung, translated by R.F.C. Hull. Bollingen Series XLII. Princeton: Princeton University Press, 1954.

Neumann, Erich. The Great Mother: An Analysis of the Archetype, translated by Ralph Manheim Bollingen Series, XLVII. Princeton: Princeton University Press, 1972.

Pagé, Pierre. Anne Hébert. Collection Ecrivains Canadiens d'Aujourd'hui. Montréal: Fides, 1965.

Sylvestre, Guy. Anthologie de la poésie canadienne française, 5e édition. Montréal: Editions Beauchemin, 1966.

OUVRAGES CONSULTES

Avila, St. Teresa of. Interior Castle. Translated and edited by E. Allison Peers from the critical edition of P. Silverio de Santa Teresa, C.D. Image Books. New York: Doubleday and Company Inc., 1961.

Aylwin, Ulric. "Les Chambres de bois d'Anne Hébert." Voix et Images du Pays I. 2e édition. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1970.

Baillargeon, Samuel C. Ss.R. Littérature canadienne-française. 3e édition. Montréal et Paris: Fides, 1957, pp. 376-81.

Bessette, Gérard. Une Littérature en ébullition. Montréal: Editions du jour, 1968, pp. 13-23.

Bodkin, Maud. Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination. Londres: Oxford, New York: Oxford University Press, 1934.

Brazeau, Raymond J. An Outline of Contemporary French Canadian Literature. Toronto: Forum House, 1972, pp. 59-74.

Centre de Recherches en Symbolique. Le Symbole, carrefour interdisciplinaire. Ed. Robert Lahaise. Collection "Recherches en symbolique," vol. I. Montréal: Editions Sainte-Marie, 1969.

Eliade, Mircea. Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth. Translated from the French by Willard R. Trask. New York: Harper Torchbooks, The Academy Library, Harper and Row, 1958.

Eliade, Mircea. Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return. Translated from the French by Willard R. Trask. New York: Harper Torchbooks, The Bollingen Library, Harper and Row, 1959.

Eliade, Mircea. Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy. Translated from the French by Willard R. Trask, Bollingen Series LXXVI. Princeton: Princeton University Press, 1964.

Eliade, Mircea. The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. Translated from the French by Willard R. Trask. A Harvest Book. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1959.

Eliade, Mircea. Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism. Translated by Philip Mairet. A Search Book. New York: Sheed and Ward, 1969.

Eliade, Mircea. Patterns in Comparative Religion. Translated by Rosemary Sheed. Meridian Books. New York and Cleveland: The World Publishing Company, 1958.

Fordham, Frieda. An Introduction to Jung's Psychology. Third edition. Middlesex, England: Penguin Books Ltd., 1966.

Foster Case, Paul. The Tarot: A Key to the Wisdom of the Ages. Richmond, Virginia: Macoy Publishing Company, 1947.

Frye, Northrop. The Educated Imagination, The Massey Lectures--Second Series. Toronto: Canadian Broadcasting Corporation, 1963.

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Frye, Northrop. Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology. A Harbinger Book. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1963.

Goodrich, Norma Lorre. Medieval Myths. A Mentor Book. New York and Toronto: The New American Library, 1961.

Hamilton, Edith. La Mythologie: ses dieux, ses héros, ses légendes. Traduit de l'anglais par Abeth de Beughem, Collection Marabout Université, XX. Verviers: Editions Gérard & Cie, 1962.

Hébert, Anne et Scott, Frank. Dialogue sur la traduction: à propos du "Tombeau des rois." Présentation de Jeanne Lapointe, préface de Northrop Frye. Montréal: Editions HMH Limitée, 1970.

Henderson, Joseph L. and Oakes, Maud. The Wisdom of the Serpent: The Myths of Death, Rebirth, and Resurrection. New York: Collier Books, 1963.

Jacobi, Jolande. Complex/Archetype/Symbol: In the Psychology of C.G. Jung, translated from the German by Ralph Manheim. Bollingen Series LVII. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Jacobi, Jolande. The Psychology of C.G. Jung: An Introduction with a foreword by Dr. Jung, 8th edition. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

Jung, C.G. On the Nature of the Psyche, from The Collected Works of C.G. Jung, vol. 8, translated by R.F.C. Hull. Bollingen Series XX. Princeton: Princeton University Press, 1960.

Jung, C.G. The Undiscovered Self, translated from the German by R.F.C. Hull. 2nd edition. New York and Scarborough, Ontario: A Mentor Book from New American Library, 1958.

Jung, C.G. Analytical Psychology: Its Theory and Practice, The Tavistock Lectures. Vintage Books. New York: Random House, 1970.

Jung, C.G. Modern Man in Search of a Soul, translated by W.S. Dell and Cary F. Baynes. A Harvest Book. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1933.

Jung, C.G. Essai d'exploration de l'inconscient, traduction de Laure Deutschmeister. Editions Gonthier, 1964.

Jung, C.G. Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster, translated by R.F.C. Hull. Bollingen Series. Princeton: Princeton University Press, 1970.

Laing, R.D. The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness. A Pelican Book. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd., 1960.

Lesser, Simon O. Fiction and the Unconscious. Vintage Books. New York: Random House, 1957.

Marcotte, Gilles. Une Littérature qui se fait: essais critiques sur la littérature canadienne-française. Montréal: Editions HMH, 1968, pp. 288-97.

Marcotte, Gilles. Le Temps des poètes: description critique de la poésie actuelle au Canada français. Montréal: Editions HMH, 1969, pp. 46-49.

Morford, Mark P.O. and Lenardon, Robert J. Classical Mythology. New York: David McKay Company, Inc., 1971.

Pagé, Pierre. "La Poésie d'Anne Hébert," dans La Poésie canadienne-française. Archives des Lettres Canadiennes, tome IV. Montréal: Fides, 1969, pp. 357-78.

Robidoux, Réjean. "Kamouraska de Anne Hébert." Livres et auteurs canadiens, 1970. Ed. A. Therio. Montréal: Editions Jumonville, pp. 27-36.

Rogers, Carl R. On Becoming a Person: A Therapist's View of Psychotherapy. Boston: Houghton Mifflen Company, 1961.

Thério, Adrien. "La Maison de la belle et du prince ou l'enfer dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert." Livres et auteurs canadiens, 1971. Ed. A. Thério. Montréal: Editions Jumonville, pp. 274-84.

Tougas, Gérard. Littérature canadienne-française contemporaine. Toronto: Oxford University Press, 1969, pp. 169-76.

"Le Temps sauvage, La Mercière assassinée, Les Invités au procès," Livres et auteurs canadiens, 1967. Ed. A. Thério. Montréal: Editions Jumonville, pp. 74-75.

TEXTES EN APPENDICE

LE MIROIR

A l'aube, pieds nus
Dans l'herbe froide,
J'ai cru que l'herbe
Et la rosée étaient à moi.

Le soleil qui se levait,
Les étoiles qui ne brillaient plus,
Et le jour d'avant,
Et le jour d'après,
J'ai cru que tout était à moi.

Je peignais mes cheveux
Encore chauds de soleil,
Comme le foin
Dans le champ,
A midi.

Alors je croyais que le foin,
La chaleur, la clarté,
Les parfums, tous les champs
Et tous les midis
Du monde
Et des temps étaient à moi.

Aussi ces parfums,
Ces champs,
Et ces midis
Des livres
Et des poètes étaient à moi.

Ce café aux fruits vermeils,
Ce coton, neige des îles tropicales,
Ces poissons transparents,
Et toute la vraie neige
De mon pays,
Et ses saisons,
Toutes miennes à la fois
Et interchangeables pour moi.

Les fées, les lutins,
Les diables, pas trop malins,
Les amants, les sorcières,
Les sources, les bois,
Le vert des feuilles,
Le bleu de l'eau
Et le rouge de ma robe,
Je croyais tout saisir.

J'organisais mon jeu,
Je disposais du soleil
Pour mon jeu;
Et le soleil se disposait
Pour mon jeu:
Tout! tout pour mon jeu!

Sans que j'appelle,
Telle la forêt enchantée
En marche
Avec toutes ses bêtes
Et ses ombres,
Viennent s'offrir à mon jeu
Le monde et le rêve,
Dans une danse flexible;
Ils viennent, ils partent,
Ou ils se taisent,
Docilement, à mon désir.
Si parfois ils me pressent,
Ils le font discrètement,
De manière que je croie
Que c'est bien de moi
Que monte l'incantation.
J'ai cru que tout était à moi.

* * *

Soudain, sans que rien
Ne s'enfuie,
Dans le calme
Une figure a monté;
Un être a pris toute la place,
En premier plan,
Puis toute la féerie
Est devenue figurante.

* * *

Pauvre jeu!
Pauvre poème que j'écris,
Clairière où j'avais cru
Convier tant de trésors exotiques
Et d'alentour.
Simple miroir
Où je me retrouve
Entière et seule,
Sans aucun changement.

C'est mon coeur triste
Qui prend toute la place,
En premier plan.
Toute la féerie
Devenue figurante
A l'air triste aussi,
Derrière mon coeur.

Les biches aux longs yeux,
Les ombres et l'eau,
Avec les feuilles
Retenant leurs tremblements,
Paraissent se recueillir
En des attitudes de moines.
Peut-être est-ce qu'ils prient
Pour mon coeur triste,
Tous ceux-là que j'avais
Rassemblés dans la clairière,
Pour un jeu!...

LE CHATEAU NOIR

Je suis la reine d'un château noir.
J'entends pleurer les jets d'eau
Dans les vasques de marbre noir.

J'ai fait cent fois
Le tour de mon ténébreux domaine
Et du jardin intérieur
Où pleurent
Des fontaines noires:
Pas un oiseau,
Pas une fleur,
Seul demeure
Le chant monotone de l'eau
Confondu à la trame du silence.

Les fêtes se sont éteintes
Et l'écho même des fêtes
Dans la vastitude des salles et des corridors.

Parfois, j'entends un bruit léger,
Si léger qu'on le croirait rêvé.
J'entends, ou je rêve,
Les pieds nus des esclaves nains
Allant d'une pièce à l'autre,
Emportant les meubles d'art
Et mes plus chères images
Qu'ils arrachent des boiseries d'ébène
Où je les avais peintes.

Ils ont peu à peu dépouillé le palais:
Toutes les salles sont vides
Et se ferment d'elles-mêmes.

Déjà j'évoque le temps
Où me sera interdite la chambre où je suis.
J'imagine le sombre et dernier étui
De mes cheveux monstrueusement longs,
Froids comme des feuilles, la nuit,
M'enveloppant toute.

Et là, sans espace,
Reçue en moi-même,
J'entendrai toujours la même voix,
Egale et mouillée,
Chantant contre ma poitrine
Un lointain Royaume Perdu,
Aux rites étranges et somptueux,
Et ce fragile empire que j'eus
Sur un peuple d'Ombres.

LE TOMBEAU DES ROIS

J'ai mon coeur au poing.
Comme un faucon aveugle.

Le taciturne oiseau pris à mes doigts
Lampe gonflée de vin et de sang,
Je descends
Vers les tombeaux des rois
Etonnée
A peine née.

Quel fil d'Ariane me mène
Au long des dédales sourds?
L'écho des pas s'y mange à mesure.

(En quel songe
Cette enfant fut-elle liée par la cheville
Pareille à une esclave fascinée?)

L'auteur du songe
Presse le fil,
Et viennent les pas nus
Un à un
Comme les premières gouttes de pluie
Au fond du puits.

Déjà l'odeur bouge en des orages gonflés
Suinte sous le pas des portes
Aux chambres secrètes et rondes,
Là où sont dressés les lits clos.

L'immobile désir des gisants me tire.
Je regarde avec étonnement
A même les noirs ossements
Luire les pierres bleues incrustées.

Quelques tragédies patiemment travaillées,
Sur la poitrine des rois, couchées,
En guise de bijoux
Me sont offertes
Sans larmes ni regrets.

Sur une seule ligne rangés:
La fumée d'encens, le gâteau de riz séché
Et ma chair qui tremble:
Offrande rituelle et soumise.

Le masque d'or sur ma face absente
Des fleurs violettes en guise de prunelles,
L'ombre de l'amour me maquille à petits traits précis;
Et cet oiseau que j'ai
Respire
Et se plaint étrangement.

Un frisson long
Semblable au vent qui prend, d'arbre en arbre,
Agite sept grands pharaons d'ébène
En leurs étuis solennels et parés.

Ce n'est que la profondeur de la mort qui persiste,
Simulant le dernier tourment
Cherchant son apaisement
Et son éternité
En un cliquetis léger de bracelets
Cercles vains jeux d'ailleurs
Autour de la chair sacrifiée.

Avides de la source fraternelle du mal en moi
Ils me couchent et me boivent;
Sept fois, je connais l'étau des os
Et la main sèche qui cherche le coeur pour le rompre.

Livide et repue de songe horrible
Les membres dénoués
Et les morts hors de moi, assassinés,
Quel reflet d'aube s'égare ici?
D'où vient donc que cet oiseau frémit
Et tourne vers le matin
Ses prunelles crevées?

NAISSANCE DU PAIN

Comment faire parler le pain, ce vieux trésor tout contenu en sa stricte nécessité, pareil à un arbre d'hiver, bien attaché et dessiné, essentiel et nu, contre la transparence du jour?

Si je m'enferme avec ce nom éternel sur mon coeur, dans la chambre noire de mon recueillement, et que je presse l'antique vocable de livrer ses mouvantes images.

J'entends battre contre la porte, lâches et soumises, mille bêtes aigres au pelage terne, aux yeux aveugles; toute une meute servile qui mâchonne des mots comme des herbes depuis les aubes les plus vieilles.

Qu'en ce coeur véhément du poète s'étende donc le clair espace balayé, le long champ de solitude et de dénuement, tandis qu'à l'horizon délivré poindra parmi les âges décélés, comme de plates pierres bleues sous la mer, le goût du pain, du sel et de l'eau, à même la faim millénaire.

Soudain la faim déliée s'agenouille sur la terre, y plante son coeur rond comme un lourd sommeil.

O la longue première nuit, la face contre le sol craquelé, épiant le battement du sang donné, tout songe banni, tout mouvement retenu, toute attention gonflée au point le plus haut de l'amour.

Le chaume cru crève la campagne, la vie souterraine laisse percer sa chevelure verte. Le ventre de la terre découvre ses fleurs et ses fruits au grand soleil de midi.

L'azur poudroie comme une poussière d'eau; nos mains peintes au ras du champ deviennent pareilles à de grands pavots clairs.

Toute forme et couleur provoquées montent de la terre telles une respiration visible et rythmée.

Le champ palpite et moutonne, toison blanchissante sous l'éclat strident de l'été aux cigales acides.

Les meules grenues et poreuses ont l'ardeur sourde des grands miroirs opaques et condamnés.

Il n'est que de servir dans l'ombre, d'être pesantes et ténébreuses, mauvaises, dures et grinçantes, pour briser le coeur de la moisson, de le réduire en poussière comme une averse sèche et étouffante.

D'étranges coquillages aigus et chantants, vives fleurs d'eau que le soleil marin cristallise et foudroie s'ouvrent à l'instant pour nous en des formes profondes et travaillées.

Nous y lisserons la pâte laiteuse, plate et molle, toute l'oeuvre couchée, étale et roulée à qui le souffle manque encore et qui dort comme un étang.

Si d'aventure le vent se levait, si de ferveur notre âme se donnait toute, avec sa nuit chargée de racines et trouée par le jour?

Il y viendrait par surcroît cette âpre mesure de notre plus vieille mort, macérée comme les feuilles d'octobre aux senteurs fauves, en guise de levain.

Par la fumée des chairs brûlées, sur la pierre noircie, parmi les festins sauvages renversés, voici que s'allume dans la nuit primitive une pure veilleuse et que commence cette lente maturité de la croûte et de la mie, tandis que la Patience s'assoit sur la margelle du feu.

Et nul n'a accès à son silence jusqu'au matin.

Sous la cendre qui se défait comme un lit, voici la miche et le chanteau rebondis, la profonde chaleur animale et ce coeur impalpable, bien au centre, comme un oiseau captif.

Ah nous sommes vivants, et le jour recommence à l'horizon! Dieu peut naître à son tour, enfant blême, au bord des saisons mis en croix; notre oeuvre est déjà levée, colorée et poignante d'odeur!

Nous lui offrons du pain pour sa faim.

Et nous allons dormir, créatures lourdes, marquées de fête et d'ivresse que l'aube surprend, tout debout en travers du monde.